

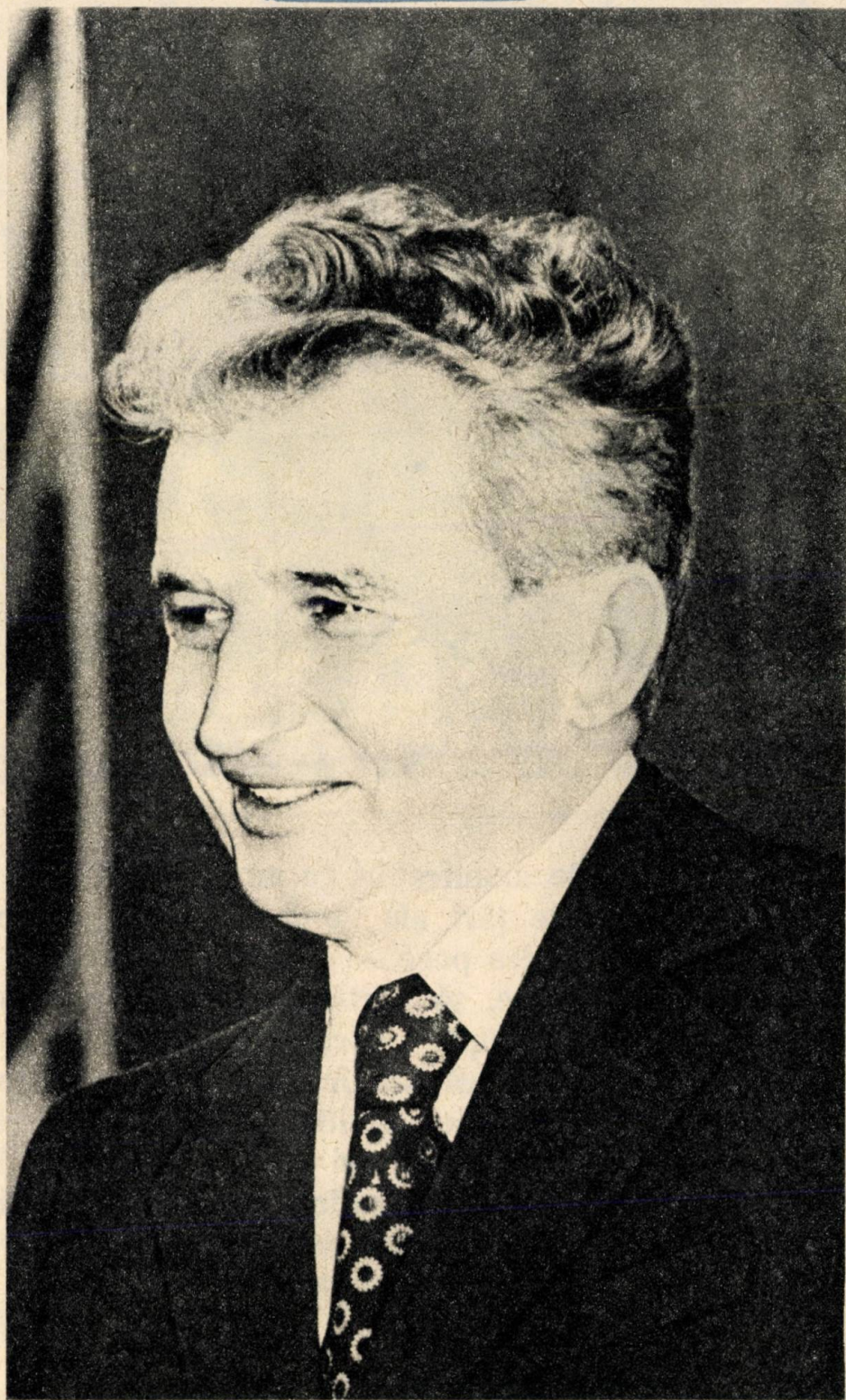
ci
ne
ma
1982



**Dorim
să trăim
în pace
și colaborare
cu toate
națiunile lumii,
să acționăm
împreună
pentru a realiza
pe planeta noastră
o lume
mai dreaptă
și mai bună,
o lume
a dreptății sociale
și naționale,
în care
fiecare națiune
să se dezvolte
în deplină independență
și libertate!**

Nicolae CEAUȘESCU

BIBLIOTECA "TRA"
SIBIU



93285



«Salutăm marile manifestări ce au loc în diferite state ale Europei și în alte țări ale lumii împotriva războiului, pentru dezarmare, pentru pace — și dorim să ne unim eforturile cu aceste popoare, să participăm activ, împreună cu toate națiunile lumii, la lupta pentru pace, pentru dezarmare. Avem ferma convingere că stă în puterea popoarelor ca, acționînd unite, să împiedice politica criminală de război, de agresiune, să pună capăt acestei politici, să asigure înfăptuirea unei politici noi, democratice, de pace, de independență, de colaborare între toate națiunile lumii!»

Nicolae CEAUȘESCU

Pacea: voința întregului nostru popor



Cel mai important eveniment al anului care se încheie acum, a fost, incontestabil, strălucita inițiativă a președintelui **Nicolae Ceaușescu**, secretarul general al Partidului, urmată de vibrantul apel al Frontului Democratiei și Unității Socialiste pentru dezarmare și pace — uriașă manifestare a voinței întregului nostru popor de a apăra Pacea. De a se opune cu hotărâre războiului, cursei nebunești a înarmărilor, amplasării rachetelor nucleare pe teritoriul Europei — bătrîn continent al civilizației, gata să fie transformat într-un butoi cu pulbere, gata să ne ucidă pe fiecare nu o dată, nu de zece sau de o sută de ori, ci de o sută paisprezece mii de ori. Cifra exactă, programată probabil la calculator. 50 000 de megatone pe cap de european, trei tone de explozibil

nuclear pentru fiecare locuitor al Terrei, câteva sute de sateliți militari în spațiul cosmic, cifre — cifre-coșmar, cifre-avertisment ce ne împresoară zilnic de pretutindeni — bombardament din fericire doar informațional, amintindu-ți că există printr-un miracol care se cheamă apelul la rațiune, voința popoarelor de a nu se lăsa antrenate în cea mai sinistă aventură din câte s-au cunoscut vreodată. 14 000 de războaie și câteva miliarde de victime de-a lungul întregii istorii nu pot rivaliza, în consecințe, clipa în care prin simpla apăsare a unui buton planeta ar putea sări în aer.

Pentru a împiedica haosul să a-lunge echilibrul și armonia, trebuie scuturate inerții, trezite răspunderi, clamate adevăruri, acele adevăruri unanim cunoscute, dar uneori uitate ireponsabil. **Tovarășul președinte Nicolae Ceaușescu**, se-

cretarul general al partidului, concretizează în modul cel mai stimulator voința de pace a întregului nostru popor: «**Ne pronunțăm, cu toată hotărârea, pentru oprirea cursei înarmărilor. Acționăm pentru a se îngheța cheltuielile militare — care au depășit 500 miliarde de dolari — la nivelul anului 1981 și pentru a se trece în următorii ani la reducerea lor treptată, în așa fel încît să se asigure un echilibru corespunzător între toate părțile, securitatea tuturor națiunilor; dar acest echilibru trebuie realizat nu prin producerea de noi armamente, ci prin reducerea echilibrată, sub control internațional, a armamentelor existente. Aceasta constituie o cerință fundamentală a progresului economic și social, a bună-**

Tovarășul Nicolae Ceaușescu împreună cu tovarășa Elena Ceaușescu întreținându-se călduros cu membrii delegației indiene, care i-au înmînat președintelui Republicii Socialiste România înalta distincție «Om al Anului 1980 — pentru pace».





stării popoarelor, a asigurării păcii!»

Și dintre arte, ce mijloc mai puternic, mai rapid și mai intens de impact cu spectatorul decât **filmul** — acest detonator de conștiințe, acest stimulator de energii pașnice, de opinie publică — se poate angaja mai plenar în ofensiva uriașă a popoarelor? Mai profund și mai direct, mai subtil și mai persistent, de maximă audiență, de mare efect emoțional în sufletul privitorului? Am realizat și vom realiza, într-o mobilizare pașnică de talente și profesionalism, filme care să cheme la pace, filme cu bătaie lungă, cu penetrantă rază de acțiune în conștiința contemporană. Să ne amintim că ne-am făcut cunoscuți în lume cinematografia națională și că ne-am definit emblema spiritual-artistică prin filme antirăzboinice ca **Pădurea spînzuraților** sau **Viața nu iartă**. Să ne amintim că, folosind comicul liric drept suport al unor mesaje luminoase și al spiritului pașnic creator, omulețul lui Gopo a devenit un adevărat simbol al prieteniei și omeniei românești. Un film ca **S-a furat o bombă** era doar o viziune fantezist-parodică, dar avertismentul lui răsună patetic cu două decenii în urmă, și foarte acut și în aceste zile de cumpănă a rațiunii, de agravare a iresponsabilității care ar putea provoca dezastre. Gravurile coșmarești folosite recent în filmul **Mondo umano** de către un reporter pătimaș, căuțind cu aparatul de filmat însemnele rațiunii și omenescului, alternează într-un montaj incitant cu imagini-șoc de rachete nucleare fulgerînd cerul, rachete din ce în ce mai perfecționate. La un design «modern», o moarte «modernă». **Mondo umano**, film de montaj început cu cîțiva ani în urmă, astăzi de o și mai gravă actualitate, este cel mai recent argument vizual, cea mai recentă contribuție a cineaștilor noștri la uriașa mobilizare de forțe raționale, pentru a salva pacea. Vor urma cu siguranță altele, ca rezultat al unei continue preocupări ce caracterizează un popor pașnic și creator, care își întîmpină prietenii cu urarea: «O mie de ani pace!»

Un popor care și-ar putea înscrie pe stemă ca simbol al păcii, însăși «Măiastra» lui Brîncuși. Pentru că în imaginea și mintea poporului nostru, pacea și arta nu sînt decît fețele aceleiași minunate dorințe de viață, de creație.

«CINEMA»



sub semnul Festivalului național
„Cîntarea României“

Un sfert de veac de pasiune și o ediție de calitate



Un festival al tuturor festivalurilor nu poate fi decît o întrecere de ținută, o reunire a valorilor existente într-un domeniu sau altul. În acest fel ar putea fi caracterizat și Festivalul național «Cîntarea României», sub auspiciile căruia a crescut o mișcare de cineamatori, demnă de luat în seamă prin realizările sale. De la înființarea primelor cinecluburi (acum 25 de ani) a trecut mult, dar dacă atunci apreciam mai mult dorința de a se face ceva în direcția culturii cinematografice, sau chiar în aventura tentantă a unor amatori (citește anonimi) de a «face» filme, acum am ajuns la recunoașterea unor realizări. Cele 652 de cinecluburi cu 5 717 membri (mult mai multe decît în prima și a doua ediție a festivalului) exprimă astăzi activitatea unor oameni pasionați, a căror creație poate fi adusă oricînd pe ecranele cinematografelor sau al televiziunii. Oricînd, însă, mai ales acolo, la ei acasă, în case de cultură și cluburi muncitorești, în uzine și, în ultimul timp, în căminele culturale, filmele cineamatorilor și-au concretizat cel mai bine utilitatea și eficiența. Unii dintre creatorii amatori își pot privi acum altfel propria evoluție. Bineînțeles, cei mai în vîrstă, cei care, învățînd, au condus această mișcare pas cu pas și odată cu ea au înaintat și ei. Așa este cazul lui Ferdinand Michitovici din Cîmpulungul-Moldovenesc care este «chinuit» de ani de zile de dorința să creeze o arhivă de filme despre Bucovina și obiceiurile ei. Alții, între

care, regretatul Sandu Dragoș, ori neobosiții Iosif Costinaș și Gheorghe Săbău, în alt colț de țară, în Banat, și-au consacrat energiile pentru ca filmul de amatori să-și găsească o cale de exprimare proprie, inconfundabilă; să încerce un film scurt, de idei și modalități originale. O ambiție aparte în această mișcare de cineamatori au repre-

manifestări profilate pe anumite categorii artistice, menite să contribuie la confruntarea directă și, implicit, la perfecționarea creatorilor amatori. Au fost astfel organizate festivalurile filmelor de amatori cu tematică sătească la Bivolari în jud. Iași, în acest colț de țară unde s-au prezentat aproximativ 100 de filme, festivalul filmului politic — Botoșani,

**Din cele 652 de cinecluburi
cu 5717 de entuziaști
a doua ediție a «Cîntării României»
a selecționat aproape 100 de
pelicule notabile**

zentat-o cei din Caraș-Severin, care de ani de zile se pare că dețin cheia succesului. Și nu numai «cheia», ci implicit, și gust și idei originale. Ei au mai reprezentat ceva în toată această perioadă: filmul făcut de muncitori pentru propria lor muncă și pentru propria lor desfătare. Lîngă toți aceștia stau, cu experiența lor prețioasă, regizori și critici entuziaști. În acest context, festivalul național «Cîntarea României» a asigurat o atmosferă deosebit de favorabilă creației, a potențat și concretizat aspirațiile artistice ale miilor de amatori. Alături de manifestările de tradiție («Secvența timișană», «Omul și producția» — Hunedoara, festivalul filmului de etnografie, folclor, turism — Băile Herculane, «Ecran 5 minute»... Reșița) au apărut acum

al eseului cinematografic la Arad, și cel mai nou, dar care se pare că va fi unul din cele mai importante pentru stimularea creației cineamatoare, cel al poemului cinematografic, a cărui primă ediție s-a desfășurat în această toamnă la Gura Humorului (jud. Suceava). Toate aceste manifestări, completate cu nenumărate gale de filme, județene sau interjudețene, înscrise în etapa de masă a festivalului național «Cîntarea României», au căpătat caracterul unei întreceri riguroase în condițiile desfășurării etapelor județene, interjudețene și republicane ale festivalului. Iar satisfacția cineamatorilor a fost și mai mare, prin prezentarea filmelor lor pe primul ecran al cinematografelor din București.



Fără îndoială, explozia de filme create de amatori reprezintă o evoluție cantitativă și calitativă în timp. De la filme creatoare de opinie și purtătoare ale unui mesaj clar: «Pladoarie pentru muncă, cinste, oameni — cineclubul «Unirea Bacău»»; «Ce fac ei când noi muncim?» — Cineclubul Electroputere-Craiova; «În obiectiv, ordinea și disciplina» — Cineclubul I.U.P. Tirgoviște; «Acțiunea L-legumicultura» — Cineclubul casei de cultură Băilești, «La noi la Holoșca» — cineclubul școlii populare de artă Suceva, ș.a.) și pînă la adevărate filme de artă (**Fragmentarium de vară** al neobositului Iosif Costinaș din Timișoara, **Bumerang** — un film de subtilă analiză a condiției umane, produs de cineamatori din Făgăraș), trecerea s-a făcut simplu, firesc, dovedind dispo-

De la dorința de a face film la vocația realizată

nibilitățile amatorilor, cunoașterea și însușirea de către aceștia a unor procedee tehnice și artistice deosebite. Această a doua ediție a festivalului a fost, de fapt, o ediție a calității și a angajamentului, o ediție la care, chiar dacă a predominat din nou și cantitatea (aproximativ 180 de filme în finală) probează faptul că, în scurt timp, creațiile de calitate își fac și mai simțită prezența. De calitatea filmelor de amatori se leagă în fond și succesul lor de public, succes probat în acest an la Festivalul filmului pentru tineret de la Costinești unde «marele public» a acceptat

fără rezerve filmul de amatori ca pe o realizare notabilă și nu doar ca o încercare «de timp liber». Toate aceste elemente confirmă faptul că prin ampla trecere în revistă a producției de filme ale amatorilor, Festivalul național «Cîntarea României» a impulsionat activitatea cinecluburilor de pe întreg cuprinsul țării contribuind la afirmarea forței creatoare pe care cineamatorii au evidențiat-o adesea prin pasiunea, talentul și priceperea demonstrată în acești ani.

Florin VELICU

sub semnul Festivalului național
„Cîntarea României”

Muncitori și cineasți: șase schițe de portret



În etapa de masă a ultimei ediții (1979—1981) a Festivalului național «Cîntarea României» au participat 403 cinecluburi ale sindicatelor (alături de cele ale așezămintelor culturale orășenești și satești, ale elevilor, studenților etc.) reunind 3 672 de cineamatori, oameni ai muncii din întreprinderi și instituții, care au realizat în această perioadă 756 filme de scurt metraj, de cele mai diferite genuri.

Cei pentru care a face parte dintr-un cineclub și a dobîndi posibilitatea de a mînuia un aparat de filmat înseamnă astăzi cel mai simplu și firesc lucru, vor discerne mai greu multiplele și adîncile semnificații ale datelor statistice menționate mai sus. Fiindcă e dificil să-ți imaginezi, cînd pătrunzi în adevăratele «mini-studiouri» și în laboratoarele dotate cu aproape tot ce este strict necesar realizării unui film, dotări existente acum în cluburile și casele de cultură de pe întreg cuprinsul țării, că doar cu douăzeci de ani în urmă, cei cîțiva entuziaști care se străduiau să confere o bază reală, veridică, noțiunii de cineclub, filmau în condiții mai mult decît rudimentare, dezvoltau pelicula acasă, în baie, uscau filmele pe balcoane agățîndu-le cu cîrlige de rufe, iar pentru montaj și sonorizare foloseau cele mai năstrușnice procedee.

Dar în anii aceia de pionierat, peste care stăruie o aură de romantism, au debutat, au perseverat, s-au format și s-au afirmat cîțiva cineclubiști, care au devenit veritabile personalități ale filmului de amatori. Doi dintre cei dintîi — Sandu Dragoș de la Timișoara și Paul Kovacs de la Oțelul Roșu — nu mai sînt printre noi. Dar au rămas în urma lor două cinecluburi temeinic constituite, cu o re-

putație care a trecut de hotarele țării, cu o bogată experiență și cu un palmares cu care s-ar putea mîndri orice studiou profesionist.

Făclia aprinsă de această primă generație de cineamatori o preiau astăzi, urcînd încet, dar pășind pe un teren ferm, consolidat prin visele și împlinirile înaintașilor, nu doi-trei, nici zece-douăzeci, ci mii de cineamatori, de toate vîrstele și profesiunile.

Dintre ei am ales, pentru început doar cîțiva, ale căror nume vă rugăm să le rețineți, convinsă fiind că le veți întîlni cîndva într-o istorie a filmului de amatori din România.

Talent în stare pură

Îmi amintesc și acum ziua aceea a anului 1971 cînd, la Pitești, în cadrul etapei finale a unui din concursurile republicane ale cineamatorilor, am văzut prima oară filmul **Identitate**. Nu-mi venea să cred că acel vibrant manifest împotriva dogmatismului și închistării în scheme, patetică pledoarie pentru adevăr și sinceritate, tulburătoare prin simplitatea argumentării, exprimată într-un limbaj cinematografic de o conciziune și acuratețe exemplare, a fost creat de

un neprofesionist. Simțeam nevoia să aflu atunci, imediat, cine este autorul aceluia film uimitor.

Mi-a fost prezentat un tînăr subțirel, timid, cu chipul îmbujorat de emoție, **Vasile Moise**, student la Facultatea de mecanică a Institutului Politehnic din Timișoara, membru al reputatului cineclub al cefeștilor timișoreni. A ucenicit în preajma lui Sandu Dragoș, a lucrat împreună cu el, a devenit în scurt timp principalul lui colaborator și, uneori, nu de puține ori, și-a depășit maestrul.

A debutat în 1968 — la 19 ani — printr-un film experimental, **Lumini**. În 1972, semna scenariul și regia filmului de ficțiune **Zăpada**. Între timp a creat acel **Identitate** care rămîne, prin ineditul lui, prin profunzimea lui, unic în ansamblul mișcării noastre cineclubiste. Apoi, tot în 1972, a realizat un poem cinematografic despre dragoste și tinerețe — **Cercul soarelui**. În 1974, din nou un scurt metraj de ficțiune — **Repartizat în provincie**, incursiune nonconformistă în universul de preocupări și sentimente contradictorii ale unui tînăr care, părăsind băncile facultății, se confruntă cu realitățile vieții și cu exigențele profesunii sale.

Încă din 1972, tînărul inginer Vasile Moise devenise șef de producție la întreprinderea timișoreană «Ambalajul metalic». Contactul inginerului cu problematica diversă și complexă a fabricii, a producției industriale, a influențat considerabil sfera de preocupări a cineamatorului. Urmează deci un ciclu de trei filme, pe care le-am putea încadra în categoria «de protecție a muncii». Dar atît **Accidente la prese** (1976) sau **S-a întîmplat a doua oară** (1978), cît și mai recentul **Cumpărați-vă un manechin** (1980), realizat împreună cu Sandu Dragoș, sînt cu mult

mai mult decât niște pelicule cu rol de cercetare sau prevenire a unor abateri de la normele de securitate a muncii. Elementele de organizare științifică a producției, de ergonomie, de raționalizare a unor operații, de combatere a unor practici birocratice, se îmbină într-un tot armonios structurat din punct de vedere ideatic și admirabil redat printr-un limbaj cinematografic sobru și expresiv.

Prin ce se poate defini personalitatea de cineamator a lui Vasile Moise? După părerea mea, printr-o exemplară modestie și prin talent. Un copleșitor talent.

De la șevalet la ecran

I-am întâlnit prima oară numele, prin anii '60, pe afișul unei expoziții a artiștilor plastici amatori din Hunedoara. Apoi, peste puțin timp, în programul spectacolului cu «Festrestre deschise» de Paul Everac la Teatrul Popular, a cărui scenografie a realizat-o cu fantezie și ingeniozitate. Tot în acea vreme asigură cu regularitate cadrul plastic, și personajele repertoriului promovat de Teatrul de păpuși al clubului «Siderurgistul».

După ce își făcuse ucenicia la Oțelul Roșu și terminase facultatea muncitorească la Iași, Norbert Taugner s-a stabilit în cetatea de oțel a Hunedoarei, lucrând ca electromeccanic la Direcția energetică a Combinatului. După orele de muncă, își făcea încă o normă în fața șevaletului sau a blocului de desen.

Dar omul acesta solid, bine clădit, mereu cu zîmbetul pe buze, nu-și dezvăluise încă toate aptitudinile creatoare. Prin 1969—1970, la Arad, la un festival al cineamatorilor, lucrarea premiul I, cu un film anchetă, **Unu plus unu fac sute de mii**, realizat de — pe atunci — proaspăt înființatul cineclub «Siderurgistul» din Hunedoara. Autor: Norbert Taugner.

— Ai trădat pictural — am exclamat mirat, înmînîndu-i premiul cucerit.

— Da' de unde! O să vedeți, am descoperit o cale și mai interesantă de a o valorifica...

Într-adevăr, reîntors în 1976, pe meleagurile natale, ca diriginte de șantier la construcția noului laminor de benzi la rece de la Oțelul Roșu, adoptat imediat de admirabil colectiv al cineclubului de acolo, Norbert Taugner s-a apucat

de treabă, cu nedezmintită perseverență și meticulozitate. A realizat la început un documentar de artă: **Dracii de la Gura Sada**. Ochiul format al plasticianului a știut să descopere cele mai originale și interesante amănunte ale picturii murale naive din vechea bisericuță de la Gura Sada și să le surprindă pe peliculă într-o manieră care reflecta înțelepciunea și hazul creatorilor anonimi.

După aceea, și-a pus la punct aparatura de care avea nevoie — să nu uităm că Norbert Taugner este în primul rînd un muncitor specialist cu înaltă calificare — și a început să facă filme de animație. La asta se gîndea cînd afirma, la Arad, că a descoperit o nouă cale de a-și valorifica aptitudinile de artist plastic. **Istorie, Cine ride la urmă**, serialul pe teme de protecție a muncii **E Lec Trică**, serialul **Din muncile lui Hercules, Pui de greier, Dacă am face totuși așa, Patru pilule îndulcite** și altele, unul mai bun decât altul, un braț de premii la toate competițiile cineamatorilor și la ultimele două ediții ale Festivalului național «Cîntarea României».

Anul acesta, la festivalul de la Hunedoara, a obținut Premiul ACIN, filmul de animație **Lăcomia strică găinăria**. Autor: Norbert Taugner junior. Talentatul pictor, grafician, scenograf și cineamator ne-a rezervat cea mai frumoasă surpriză. A pregătit în persoana fiului său, pe următorul purtător de ștafetă care, după cum se pare, i-a moștenit din plin și harul și pasiunea.

Autor, dar și animator de excepție

De numele și de personalitatea lui este legat, în cea mai mare măsură, fenomenul cunoscut printre cineamatori sub denumirea de «explozia băcăoană».

Pînă în 1974, dețineau supremația prin merite incontestabile, colectivele de cineamatori din partea de vest a țării: Timișoara, Oțelul Roșu, Reșița, Hunedoara, Pitești... Dinspre Moldova, pe ici pe colo cite o scîlpire și... cam atît.

La prima ediție, din 1974, a Festivalului «Ecran 5» de la Reșița, care-și propunea să stimuleze dezvoltarea filmului de amatori scurt, concis, expresiv, cîștiga Marele Premiu poemul cinematografic, de o rară frumusețe, închinat partidu-

lui, **Primăvara**, realizat de cineclubul «Unirea» al Casei de cultură a sindicatelor din Bacău. Autor: **Vladimir Lucavețki**.

Încă din 1967, moldoveanul acesta isteț la minte și domol la fire, electroacustician la întreprinderea cinematografică a județului Bacău, împreună cu economistul Constantin Perianu, a înființat pe îndelete un cineclub bine dotat, a pregătit un grup de tineri îndrăgostiți de arta filmului, a început să lucreze ba una, ba alta, ca să-și «facă mină», și cînd a socotit că rodul strădaniilor s-a copt, a ieșit în lume. Primul concurs la care a participat cineclubul «Unirea», a însemnat și primul premiu. După aceea, n-a mai existat competiție cineclubistă, cu profil interjudețean sau republican, la care cineclubul «Unirea» și, mai ales, Vladimir Lucavețki, să nu figureze în palmares. Ba mai mult, în 1975 la Moscova și la Pardubice, în 1976 la Bratislava, în 1977 la Bielsko Biala, băcăoanii au adus mișcării cineclubiste din România importante distincții internaționale.

Ca autor — în ipostaza de scenarist, regizor și operator — al unor filme de o deosebită valoare artistică, cum sînt: **Primăvara, Jocul, Catargul, Ce este munca? Braza, Sîntem fiii lacrimilor tale, Nicu Enea, Vecinii, Pledoarie pentru muncă, cinste, omenie**, s-a distins printr-o mare sensibilitate, prin capacitatea de a conferi fiecăreia din creațiile sale, indiferent dacă sînt documentare, anchete, filme de animație sau de ficțiune, o funcționalitate educativă clară, precisă. Dar Vladimir Lucavețki este și un animator, un organizator de excepție; care a reușit să dezvolte și să impună în viața spirituală a județului personalitatea colectivă a cineclubului pe care-l conduce.

A inițiat un festival bial al filmului de animație al cineasților amatori — ajuns la a III-a ediție — care reunește la Bacău, într-o amplă competiție, pe creatorii acestui gen atît de dificil, dar atît de iubit de spectatori de toate vîrstele.

Și a dăruit acestui Festival o «mascotă»: o păpușă confecționată din deșeuri de fire, cu capul cît o bilă și cu ochi din nasturi, pe nume **Ghemotoc**. Este, de fapt, un personaj de film, un fel de reporter cinematografic care întreprinde tot felul de anchete și de sondaje economice și sociale. Serialul care-l avea ca protagonist pe Ghemotoc era așteptat cu emoție. «Ghemotocii» de diferite mărimi

«Avem Festivalul «Cîntarea României». Trebuie să-i dăm o atenție mai mare. Trebuie ca acest festival să se desfășoare tot timpul și nu numai în perioada unor concursuri. Am avut în vedere ca aceasta să creeze un cadru organizatoric în care masele de oameni ai muncii, tineretul nostru să poată participa activ și desfășura o largă activitate politică, educativă și culturală.»

Nicolae CEAUȘESCU

au devenit implicit trofee ale festivalului, cîștigarea acestora devenind un obiectiv stimulator pentru cineamatorii din toate județele țării.

Filmul — o pasiune de familie

O mișcare cineclubistă exista în orașul de la Dunăre încă din anii '60. Dar evolua lent, mai mult în virtutea inerției, cu apariții rare și nu întotdeauna concludente în competițiile republicane.

După 1975, cinecluburile gălățene au început să se afirme din ce în ce mai mult, situîndu-se astăzi printre cele mai productive din țară.

E greu de presupus că revirimentul acesta calitativ a fost determinat de un singur om. Este cert însă că talentul, puterea de muncă, perseverența, remarcabilul simț organizatoric și personalitatea tînarului subinginer Nicolae Sburlan devenit, în 1975, conducătorul cineclubului «Dunărea», au avut un rol hotărîtor.

Filmele meticuloase elaborate, grija pentru asigurarea unei expresivități maxime a imaginii, au impus respect și admirație și, mai ales, au ambiționat pe colegii din celelalte cinecluburi gălățene care parcă așteptau ca cineva să le demonstreze că pot și că trebuie să facă mai mult.

Nicolae Sburlan a fost primul care a răspuns cu entuziasm inițiativei organelor locale de a organiza un festival național al cinecluburilor, profilat pe un singur gen de filme, care să situeze Galațiul printre centrele de larg interes ale mișcării cineclubiste. La toate edițiile Festivalului bînal «Secunda 13», deschis exclusiv filmelor de protecție a muncii, Nicolae Sburlan a cucerit, prin **Strada, Sărut mîna, Maria și Cazul X** laurii competițiilor, demonstrînd, prin

modalități inedite de abordare a unor probleme socotite în general aride și inaccesibile, resursele emoționale și profund educative ale genului. Premiul II obținut la Festivalul internațional al filmelor de protecție a muncii de la **Felix** a confirmat viabilitatea preocupărilor creatoare ale tînarului cineamator gălățean.

În ultimii ani, pe genericul filmelor realizate de cineclubul «Dunărea» a apărut și numele profesoarei **Rodica Sburlan**, soția acestuia. De cîțva timp ea a devenit președinta cineclubului, afirmîndu-se prin deosebite aptitudini creatoare și organizatorice.

— Cum v-ați «molipsit»? o întreb.

«Ani de-a rîndul, în fiecare după-amiază pînă seara tîrziu, soțul meu lucra la cineclub și eu așteptam și mă frîmîntam acasă. La început mă duceam și eu, din cînd în cînd, împreună cu fiul nostru, mai mult din dorința de a fi împreună cu el. Încetul cu încetul m-au atras în sfera preocupărilor lor și mi-am dat seama că așa putea contribui și eu la realizarea unor filme, cu atît mai mult cu cît în anii studenției, obținusem rezultate foarte bune ca... fotoamator. Acum m-au ales președintă, am responsabilități cu carul și — de ce să nu recunosc — sînt hotărîtă să le răsplătesc încrederea.»

Omul cu aparatul

Pe cineamatorii de la cineclubul «Petrodava» din Piatra Neamț nu-i întîlnești prea des la competițiile specializate sau în cele interjudețene, filmele lor însă apar în palmaresul concursurilor republicane și în special în cel al «Cîntării României».

În schimb, în viața culturală a județului Neamț, cineclubul «Petrodava» se manifestă, de peste

10 ani, ca o prezență activă, eficientă, cu un rol stimulator în climatul moral al colectivității locale.

— Noi facem filme care răspund unor comenzi sociale de stringentă actualitate — afirmă **Dumitru Luca**, directorul casei de cultură a sindicatelor și conducătorul cineclubului. Eficiența lor ne interesează în mult mai mare măsură decît faptul că nu apucăm să fim prezenți la toate întîlnirile cineamatorilor, deși ne-ar place să ne lăudăm cu cît mai multe premii și diplome.

Dumitru Luca demonstrează, prin tot ce face, o certă vocație de militant. «Omul cu aparatul de filmat» — cum îl spun, cu respect și simpatie, localnicii — este mereu prezent în fabrici, pe șantiere, în unitățile comerciale sau pe ogoare. Surprinde pe peliculă tot ce este nou, înaintat, ce merită să fie cunoscut și generalizat. Dar nu iartă pe cei care încercă, într-un fel sau altul, drumul, care nesocotesc eforturile celor mulți, care poluează climatul moral al colectivelor de muncă.

Filmele-anchetă realizate de el sînt adevărate, tăioase, uneori necruțătoare, dar critica se exercită constructiv, în numele unui ideal pe care Dumitru Luca îl slujește cu pasiune și devotament.

Un nu hotărît risipei, Muncă și creație, Economii de energie electrică, Noi tehnologii în exploatarea forestiere din pădurile Neamțului, Zoo-instantaneu în alb și negru, Prezent!, Piața din grădina noastră, Cetățeanul și etica străzii sînt filme rigurose construite, de o rară putere de convingere și uneori cu o reală forță emoțională. Sînt filme care răspund exigențelor artei cinematografice, îndeplinind în același timp o complexă funcție educativă.

Lucia BOGDAN

10 filme dintr-un an



Conform tradiției publicației noastre, consemnăm mai jos filmele care au văzut lumina ecranului în perioada dintre apariția **Magazinului estival** (iulie) și apariția **Almanahului aici de față**. Deci:

Premiere românești în perioada iulie-decembrie 1981

1. **Am o idee!** — scenariul: Mircea Radu Iacoban; regia: Al.Gh. Croitoru
2. **Tridentul nu răspunde** — scenariul: Ilarion Ciobanu; regia: Ștefan Traian Roman
3. **Campionii** — comentariul: Cristian Țopescu; regia: Constantin Vaeni
4. **Convoiul** — scenariul: Horia Nicolae Murgu; regia: Mircea Moldovan
5. **Ștefan Luchian** — scenariul: Nicolae Mărgineanu, Iosif Naghiu; regia: Nicolae Mărgineanu
6. **Ana și «hoțul»** — scenariul: Francisc Munteanu; regia: Virgil Calotescu
7. **Întoarcere la dragostea dintii** — scenariul și regia: Mircea Mureșan
8. **Învîgătorul** — scenariul: Dumitru Furdui; regia: Tudor Mărăscu
9. **O lume fără cer** — scenariul: Nicolae Țic, Eugen Mandric; regia: Mircea Drăgan
10. **Mondo umano** — scenariul și regia: Ioan Grigorescu

Zece filme dintr-un an, cite s-au prezentat publicului din iulie pînă în decembrie, înseamnă din punct de vedere cantitativ mai puțin de jumătate din producția anului 1981. Cu greu le-am putea raporta nu atât numeric cît calitativ la premierele anterioare care ridicaseră stacheta prin cîteva titluri de referință cum au fost **Lumina palidă a durerii**, **O lacrimă de față**, **Stop cadru la masă**, **Croaziera** sau **Vinătoare de vulpi**. Anunță ele direcții noi de căutări artistice? Intenții de reconsiderare a unor genuri, tendințe, de a promova anumite personalități scenaristice ori regizorale, de a menține anumite colective de creație ce și-au dovedit afinități și conlucrări fructuoase?

Se pare că, din acest punct de vedere, tabloul filmelor perioadei citate nu este prea incitant pentru o discuție aplicată.

Ce reprezintă atunci filmele a-

cestei etape din punctul de vedere al varietății de genuri oferite publicului spectator? O comedie care depășește pretențiile de obicei cam scăzute ale perioadei estivale: **Am o idee** după scenariul lui Mircea Radu Iacoban, în regia lui Alecu Croitoru, un film de acțiune, **Tridentul nu răspunde** — scenariul Ilarion Ciobanu, regia Ștefan Traian Roman — și un altul, de acțiune psihologică, **Convoiul** — cu un scenariu scris de Horia Nicolae Murgu și regizat de Mircea Moldovan; două filme de montaj, unul, **O lume fără cer** — revalorificare a unor secvențe antologice din **Lupeni '29** și **Golgota** (scenariul Nicolae Țic și Eugen Mandric, regia Mircea Drăgan) în cadrul unei idei, sau mai exact a unei ambiante dramatice; celălalt, selecția unui vast material filmat de Ioan Grigorescu de-a lungul multor ani de călătorii și reunit sub un titlu generos: **Mondo umano**. Adăugăm

de asemenea itinerariul liric-filozofic al lui Mircea Mureșan — autor total pentru prima oară — **Întoarcere la dragostea dintii**, ca și un love story cu trimiteri de etică socială, **Ana și «hoțul»**, regizat de Virgil Calotescu.

O notă aparte, în tabloul de gen, o fac două filme, greu de încadrat într-o categorie anume: unul **Ștefan Luchian**, biografia unui mare artist, celălalt, un fel de eseu psihologic despre glorie și eșec, plecînd de la lumea sportului dar extinzînd observația (**Învîgătorul**).

Scenariul **Învîgătorului** (aparținînd lui Dumitru Furdui) a avut o gestație mai lungă, fericit finalizată prin intervenția regizorului Tudor Mărăscu care a deschis filmului orizonturi mai largi decît oferta scenaristică. Acest film, alături de **Luchian** (alte «peripeții» scenaristice, doar că în cadrul aceluiași efort dramaturgic regizoral, datorat lui Nicolae Mărgineanu, căruia i s-a adăugat pînă subtilă a dramaturgului Iosif Naghiu) reprezintă cele două virfuri de interes artistic ale etapei acesteia, virfuri strălucind solitare, cam izolate în acțiunea lor de străpungere a liniei convenționale.

Utilă discuției mi s-ar părea referirea la **Luchian**, nu atât la calitatea altor biografii artistice, cît la o încercare autohtonă mai veche datorată lui Savel Stiopul, care se ocupa mai mult de momentul creației propriu-zise și mai puțin de datele biografiei artistice. E vorba de filmul medalion închinat artistului poporului Ștefan Braborescu, **Cu fața la public**. Ca și Știopul cîndva, Nicolae Mărgineanu e mai preocupat în filmul său, de artă decît de artist, de creația plastică în principal, și de pictor, de zbuciumata sa existență, în subsidiar. El prospectează solul din care se hrănește artistul și revarsă într-o dramatică imagine, «corola de lumini a lumii». Fixarea senzațiilor, a absorbției și respirației artistice, a sintezei creatoare și mai puțin a copierii unui anume peisaj natural sau uman, îi reușește cel mai bine lui Nicolae Mărgineanu dublat de rafinamentul și inteligența artistică a operatorului Călin Ghibu. În subiectivismul privirii artistului arun-

cată asupra lumii, în reflexele tremurate, când incerte, când crud lucide, când nostalgice, stă farmecul acestui unicat cinematografic. Scenariul e doar pretextul seismografului sensibil al stărilor artistice. El înregistrează cu o fior subteran «tremurătoarele stele ale Ursei», nostalgii și dureri nesesizate de exuberanța celor nepăsători la durerile și frământările artistului. O lume zgomotoasă dacă nu de-a dreptul ostilă, gentilă dintr-o supremă indiferență sau cu o bunăvoință superioară. În contrastul tragic dintre vitalitatea de început a artistului și crepusculul lent, cu o ultimă violentă rază de exuberanță în celebrele «Anemone» — stă forța acestui fragil și ascuțit crochiu-meditație despre creație și exigență, despre geniu și despre incompatibilitatea cu lumea aceea

vine la Tudor Mărăscu punctul de rezistență al studiului său despre psihologia gloriei și ratării. Temă cunoscută și tratată mult de alte cinematografii, dacă n-ar fi să amintim decât recentul **Carele de foc** prezentat în cadrul Festivalului filmului britanic. Doar că cineastul nostru își găsește modalități originale de exprimare a unui mediu și a unei mentalități foarte «de acasă» (vezi scena din circiumă, vezi nunta sportivului, încăierarea de lângă lac). Un realism de șoc, uneori crud, potrivit mediului, fără exagerări caricaturale, își găsește și calea spre o schiță interioară minuțioasă și exactă. Atît **Luchian** cit și **Învîgătorul** mi se par etape însemnate în drumul nostru către cristalizarea unui stil, a unor particularități de școală cinematografică națională.

căriaș) ceva mai multă semnificație și adevăr uman, și aceasta datorită mai ales tinerilor interpreți: Carmen Galin și Gabriel Oseciuc. Un remake scenaristic al lui Francisc Munteanu după **La vîrsta dragostei** (aceeași situație, aceleași personaje, aceleași înfruntări) care dau filmului regizat de Calotescu senzația celui deja-vu.

O revenire în forță a lui Mircea Moldovan, după maratonul epic al serialului evenimentelor de la 1848: **Convoiul**. Concentrare dramatică, eficace, în jurul unui subiect solid compus scenaristic de Horia N. Murgu.

Un Alecu Gh. Croitoru distrîndu-se și distrîndu-ne cu un subiect gras tratat cu vervă, inventivitate comică: **Am o idee!** după scenariul lui Mircea Radu Iacoban. Se pare că **Lumea se distrează** i-a deschis lui Alecu Croitoru apetitul de comedie, iar altora gustul unor filme de montaj. Drept care apar **Campionii** slăbuț, fără o idee directoare (regia Constantin Văeni) dar și un **Mondo umano** spectacol al lumii, foarte binevenit în momentul de față, pe o idee ambițioasă purtînd în ea gemenetele unei replici la **Mondo cane** al lui Jacopetti. Filmul de montaj al lui Ioan Grigorescu creează noi suporterți ai genului — un gen modern, nu ușor de făcut, un gen de succes dar cu o condiție: să fie luat foarte în serios de către autor și nu însălat din imagini întimplătoare cum au fost **Campionii**, ci constituit pe o idee, pe un motiv poetic, o metaforă argumentată vizual așa cum este digest-ul inspirat din **Lupeni '29** și **Golgota** datorat lui Mircea Drăgan, Nicolae Țic și Eugen Mandric. Ei reușesc să reunească prin idee și emoție secvențe antologice din cele două filme mai vechi sub un titlu care concentrează ideea filmului: **O lume fără cer**.

După ambițiosul efort epic pe care l-a făcut cu **Blestemul iubirii**, blestemul pămîntului, Mircea Mureșan și-a permis un respiro liric mai aparte în filmografia sa sobră cu **Întoarcere la dragostea dintîi**.

Concluzii? N-aș avansa decât cîteva speranțe legate de viitoare premiere. Printre care cea mai apropiată ca timp și așteptată ca interes artistic — o operă foarte specială ca atmosferă și «teatralitate cinematografică», în viziunea (întotdeauna surprinzătoare) a lui Alexa Visarion: **Înghițitorul de săbii** după Alexandru Sahia.

Alice MĂNOIU

Nu orice stagiune oferă concluzii. Sînt stagiuni în care cea mai importantă concluzie este speranța

în care trăiește. O lume descifrată din perspectiva lui Luchian (cit mai aproape de aceasta pentru că nu pot exista identificări perfecte), dar mai ales prin prisma inspirațiilor cineaste-pictori Nicolae Mărgineanu și Călin Ghibu. O schiță impresionantă despre o pictură realistă, dar un impresionism cinematografic ce trezește în noi nu numai nostalgii de epocă înscrisă cu atîta rafinament plastic pe peliculă, dar și nostalgia acestui tip de film atît de aparte în peisajul curent.

Cu mijloace mai apropiate de data aceasta cinematografului expresionist, Tudor Mărăscu se regăsește alături de Mărgineanu ca forță de însușire prin argumentul strict vizual, pe aceeași baricadă a filmului de stări și sugestii. Epicul e restrîns la cîteva linii convenționale (îndrăgostirea, mariajul, gloria și decăderea sportivului) în favoarea timpilor morți ai acțiunii, a întoarcerii tot mai dese spre sine a învingătorului învins, în favoarea lărgirii, tot mai desperate a cerului singurătății sale. Ceea ce la un alt film pe o temă similară — **Stele de iarnă** — era doar sugerată, fin schițată: însingurarea campionului, teama lui de înfrîngere, de-

Filmul de acțiune își are și el suținătorii lui în această stagiune cu unele ciștiguri, care nu saltă însă genul deasupra obișnuitelor producții românești, dar și cu minusuri care îl fac adesea să coboare îngrijorător.

Un cunoscut actor ca Ilarion Ciobanu își face intrarea în scenaristică cu **Tridentul nu răspunde** fără să-și fi întîlnit, din păcate, regizorul care să-l pună în valoare. Un film ce ar fi promis aventuri la Marea Neagră (nici o aluzie la o veche comedie marină eșuată) la care tridentul recent nu răspunde.

Detășamentul Concordia — apărut între cele două almanahuri ale noastre — reia preocupări cunoscute ale lui Francisc Munteanu (amintiri din timpul celui de-al doilea război mondial) fără să ridice însă acțiunea eroică și la o interpretare mai profundă a istoriei. Un film făcut cu acuratețe profesională, cu nerv dar fără acel fior emoțional care l-ar fi făcut memorabil, ca finalul din **La patru pași...** al aceluiași autor.

Cu **Ana și «hoțul»**, Virgil Calotescu reușește să stoarcă dintr-un love story destul de banal, cu toată extravaganța situației (o fată cuminte îndrăgostită de un fost puș-

35 de regizori răspund la întrebările:

Proiectele dumneavoastră pentru '82? Și mai încolo?

Visarion Alexa:

«Năpasta» după Ion Luca Caragiale și «Lișca» un scenariu de Fănuș Neagu, a cărui acțiune se petrece în anul 1945 într-un sat de la Dunăre. Cu unul din ele voi intra curînd în producție.

Andrei Blaier:

Dacă serialul *Lumini și umbre* va continua, intenționez să merg mai departe cu el. Dacă nu, mă apuc de un scenariu scris de mine, *Intunericul alb*, 5—6 personaje în actualitate, o tragedie care se petrece într-un grup social influențat de un sectant fanatic. Un film avertisment.

Haralambie Boroș:

Am două proiecte mai vechi pe care le simt mereu actuale și nu-mi pierd nădejdea de a le vedea film: *Fluturii mor vara târziu*, după un roman al lui Alexandru Struțeanu (o poveste de dragoste din anul 1944) și *Zece zile de iubire*, după un roman de Ion Grecea (tot o poveste de dragoste, dar de data aceasta în actualitate, pe un șantier la Turnu Severin).

Elisabeta Bostan:

Proiectele mele se află pe

planul doi pînă voi termina serialul TV și cele două filme: *Saltimbancii* și *Un Saltimbanc la Polul Nord*, inspirate din «Fram, ursul polar» romanul lui Cezar Petrescu. Scenariul: Vasilica Istrate.

Lucian Bratu:

Un film de montaj despre trei cinești pionieri, trei regizori de la începuturile filmului românesc: Jean Georgescu, Paul Călinescu, Victor Iliu.

Virgil Calotescu:

Din nou despre tineret, într-un film al cărui scenariu îl semnează tot Francisc Munteanu (ca și la *Ana și «hoțul»*). De data aceasta, o comedie: *Buletin de București*. E mai mult o satiră socială. Eroina, o tînără absolventă de facultate, vrea cu orice preț să rămînă la București.

Dinu Cocea:

Două scenarii. Amîndouă din actualitate. Ce te doare, doctore, despre condiția femeii singure, o intelectuală (rol scris special pentru actrița Violeta Andrei) și lese, dar nu vrea, o comedie despre tinerii care nu intră la facultate și care se află în căutarea

propriei personalități, a împlinirii vocației. Ambele scenarii aparțin unui debutant în scenaristică, absolvent al facultății de filologie: Radu Cocea.

George Cornea:

Rămîn cu tine, scenariul lui Dumitru Buznea, cu care am mai colaborat la *Din nou împreună*. Sper ca pînă la sfîrșitul anului să începem filmările. Este tot un film inspirat din actualitatea imediată. Lucrez în același timp la o mai veche propunere făcută Casei 5: *Coana Chirița*, scenariul fiind semnat Draga Olteanu-Matei.

Al.G. Croitoru:

Așteaptă de mai mulți ani să-și ia startul (și eu aștept odată cu ele) trei filme: *Capul de zimbriu* după Vasile Voiculescu și D.R. Popescu; *Călărețul singuratic* după Simion Pop; și un scenariu de actualitate (o comedie, «serioasă» bineînțeles) scris de mine: *Țăranul și generalul*.

Mircea Daneliuc:

Sînt în producție cu *Glisando*, un scenariu după o idee din «Omul din vis» al lui Cezar Petrescu (anii '30—'40, alunecarea spre autodistrugere, o lume crepuscu-

lară) și am scris un scenariu după *Vocile nopții*, romanul lui Augustin Buzura.

Iosif Demian:

Baloane de curcubeu (scenariu: Fănuș Neagu și Vintilă Ornaru) și *Un bunic și o biată cinste* (după un roman de Petre Sălcudeanu). Amîndouă îmi sînt dragi și le-aș începe... mîine! Sau azi!

Mircea Drăgan:

Moromeții. Propun o ecranizare fidelă a primului volum pe care-l consider o capodoperă a literaturii noastre. Cred că merită să continuăm șirul ecranizărilor din literatura de valoare dedicată vieții țăranilor: *Setea*, *Ion*, *Răscoala*. Pentru personajul principal m-am gîndit la Amza Pellea care are vîrsta lui Moromete și sînt convins că va face o creație cu totul deosebită. E vorba de un proiect mai vechi, a fost încuviințat de Marin Preda însuși, în urma unei lungi discuții pe care am avut-o împreună, discuție la care a participat și Amza Pellea.

Ion Popescu-Gopo:

Un lung metraj cu desene animate — firește, cu omulețul! — în care vor intra și fragmente din scurt-metrajele cunoscute. Un film de montaj, în care vor apare și secvențe noi. S-ar putea numi *Homo sapiens* sau... *Gopo-Sapiens*. Mă gîndesc și la un film *S-a găsit o bombă* (dar nimeni nu recunoaște că-i aparține, bomba explodează, pămîntul se rupe în două...). Un film super-catastrofă, un manifest pentru pace!

Stere Gulea:

Giocoi vechi și noi, o adap-

tare liberă după romanul lui Nicolae Filimon, scenariu la care am colaborat cu Anda Boldur.

Manole Marcus:

O adaptare liberă după *Ciuleandra*, romanul lui Liviu Brebeanu.

Tudor Mărăscu:

Himera, un scenariu de Gheorghe Săsărman, cunoscut mai mult ca ziarist. Un film cu aparențe de science-fiction, dar care pune o problemă gravă a epocii contemporane: pînă la ce punct are voie societatea să influențeze conștiința și deciziile unui om?

Nicolae Mărgineanu:

Întoarcerea din iad, film inspirat din nuvela «Jandarmul» de Ion Agărbiceanu.

Iulian Mihu:

Un film de actualitate: *Marea iubire*, scenariul lui George Macovescu. Titlul spune tot!

Mircea Mureșan:

Două proiecte: *Urma pășării în zbor* (la care mi-am scris singur scenariul) și *Transilvaniada*, un scenariu la care colaborez cu scriitorul Titus Popovici.

Mircea Moldovan:

Mă gîndesc la un film după *Eclipsa de soare*, romanul lui Ion Lăncrănjan.

Francisc Munteanu:

Ca scenarist: *Buletin de*

București pe care-l va realiza regizorul Virgil Calotescu (un lung-metraj și 9 episoade TV). E o comedie. Ca regizor: *Ducatul de aur*, la care am scris scenariul și aștept să intre în producție. Va fi un film polițist, a cărui acțiune se petrece în zilele noastre.

Gheorghe Naghi:

Cel mai ambițios proiect al meu sper să se concretizeze în mai '82. E vorba de primul Festival național al filmului pentru copii, organizat în municipiul Neamț. M-am zbatut mult pentru realizarea lui și sper să nu fi fost un efort inutil. Pentru acești «cei mai tineri spectatori» pregătesc un «film-trenuleț», adică un film de 3 scheciuri, 3 povești cu o tematică comună: *Ochii* (adaptare după Mihail Sadoveanu), *Fereastră* (după D.R. Popescu) și o povestire a mea *Lansarea*. Pînă atunci lucrez cu Alexandru Mitru la un film despre Țichindeal, care se va numi *Învățătorul*.

Cristiana Nicolae:

Am predat Casei de filme Cinci, scenariul *De dragul tău*, *Anca* (autor Cristache Nicolae), o poveste din zilele noastre, a cărei eroină principală are vîrsta de 12 ani.

Sergiu Nicolaescu:

Primul film pe care-l voi face în '82 este *Întîlnirea* (scenariu: Bujor Nedelcovici). Noaptea de anul Nou, anul 1943. Undeva pe malul mării, trei personaje, interpretate de Ioana Pavelescu, Ștefan Iordache, Sergiu Nicolaescu. Sper ca sfîrșitul anului '81 să mă găsească în pline filmări.

Cel de-al doilea este *Nea Mărin și fantomele*, cu aceeași

echipă de actori și realizatori de la *Nea Mărin miliardar*. Deci: Eugen Burada, Vintilă Corbul (scenariul) și Amza Pellea în rolul principal.

Voi face regia și la două filme străine, care se vor realiza la Buftea: *François Villon*, un serial (patru episoade) pentru televiziunea franceză și *Sobibor*, un film american de lung-metraj a cărui acțiune se petrece în timpul celui de-al doilea război mondial.

Adrian Petringenaru:

Duc tratative cu o casă de filme pentru o coproducție cu Franța — scenariul există, dar fiind doar un proiect n-aș vrea să intru în amănunte. Lucrez și la un film de actualitate.

Ada Pistiner:

Proiecte? Din ce în ce mai vagi...

Dan Pița:

Faleze de nisip, după un scenariu de Bujor Nedelcovici, film la care lucrez în prezent. Următorul proiect? Nu-l știu nici eu.

Geo Saizescu:

O comedie scrisă cu Ion Băieșu și Alexandru Struțeanu. Se va putea intitula *La sfârșit de săptămână* sau *Week-end românesc*.

Savel Stiopul:

Un film de aventuri pe teme istorice, destinat mai ales copiilor. E un scenariu acceptat la concursul de scenarii din acest an. Autor: Geta Doina Tarnavski. Se va numi *Pui de cuc*.

Alexandru Tatos:

Pentru că am terminat *Patru palme*, un film de metraj mediu, aș fi vrut — în vederea difuzării — să-i adaug încă două filme (tot a câte jumătate de oră) apropiate ca idee și tematică. Intenționez să păstrez raportul film-realitate, ca și-n primul, acesta fiind doar pretextul. Pentru că important este ceea ce se întâmplă pe platoul de filmare în afara cadrului.

Dinu Tănase:

Proiectul meu imediat următor se află deja în producție. *La capătul liniei*, un scenariu scris de dramaturgul Radu F. Alexandru. În două cuvinte: un proces de conștiință. Două personaje, doi bărbați, unul tânăr și unul trecut de prima tinerețe, ies din închisoare. Despre problema reabilitării, a reintegrării în societate, atunci când culpa nu a fost chiar limpede. Reabilitare în ochii celor din jur, dar în primul rând față de ei înșiși.

Timotei Ursu:

Bănuiesc că atunci când albinele vor bizii în florile pădurii, filmul *Herghelia* se va afla pe la jumătatea filmărilor. E un film despre erori și împliniri (nu ale albinelor!) și sper că va stârni și interesul altora nu numai a celui care a semnat baza literară, povestirea *Vînătoarea de cai*, de Ion Bledea. Nu e vorba de o ecranizare, ci de o adaptare foarte liberă.

Malvina Urșianu:

N-am nici un proiect de film, dar lucrez la redactarea jurnalului ținut în timpul filmărilor la *Liniaștea din adincuri*.

Constantin Vaeni:

Aștept de la o zi la alta să intru în producție cu filmul *Imposibila iubire*, o adaptare pentru ecran a romanului «Intrusul» de Marin Preda. În lucru mai am două proiecte: un scenariu original al lui George Bălăiță și o adaptare după *Valiza cu fluturi* de Iosif Naghiu.

Gheorghe Vitanidis:

Primul este un film dedicat personalității marelui diplomat român *Nicolae Titulescu*. Nu e un film biografic, intenționăm să ne oprim la prezența activă a lui Titulescu la Liga Națiunilor Unite.

Mai am și alte proiecte. Colaborez cu scriitorul Dinu Săraru la un scenariu inspirat din romanul său «Dragostea și revoluția». Intenționez să realizez și o coproducție cu cinematografia din Grecia, o ecranizare a cărții lui Chiril Tricolici, «Calimera» (un fals suspens polițist, cu o tentă de parodie a genului, de fapt o poveste de dragoste). Compozitorul H. Mălineanu a scris deja muzica pentru comedia muzicală *Nu trăim de două ori* (scenariul H. Negrin), un film din care nu va lipsi nici unul dintre actorii noștri de comedie. *Raliul vedetelor* va fi tot o comedie muzicală (scenariul Petre Sălcudeanu), o coproducție cu cinematografia sovietică. Un scenariu propriu, un proiect ambițios la care țin mult este *Visați în continuare, dragii mei romantici*: cinci destine care încep la Bumbești-Livezeni și la Bicăz, urmărite pînă azi... Mai lucrez și la un film despre Maria Tănase.

Dacă nici unul dintre aceste proiecte nu se va concretiza pe peliculă, vor constitui volumul al treilea din cartea pe care o voi publica într-o bună zi: «Filmele pe care nu le-am făcut».

Anchetă realizată de
Roxana PANĂ

**Dosarul
almanahului**

'82:

**A 7-a și
celelalte arte**

De la carte la ecran

**Este filmul
o «artă totală»?
Să-i cercetăm
influențele
și confluențele**

1. Care credeți că sînt principalele calități și limite ale filmelor inspirate de literatura noastră? (Întrebarea se referă atît la alegerea autorilor și operelor, cît și la ținuta ecranizărilor).

2. Credeți în existența unor tabuuri impuse ecranizării?

3. Amintiți-vă, vă rugăm, titlul unor opere literare care ar merita și o existență cinematografică

...din punctul de vedere al criticului literar

Dana Dimitriu:

**«Nici ilustrație, nici pretext.
O lectură originală»**

1. O ecranizare — orice ecranizare creat de fiecare dintre noi în momentul lecturii — un film în care, ca în celebrele hanturi spaniole, fiecare are pe masă ceea ce a adus de acasă, o anume putere imaginativă, o anume cultură, o sensibilitate subiectivă, o putere variabilă, de pătrundere a sensurilor unei opere etc. Filmul acesta opune o uriașă rezistență în momentul cînd i se propun revizuirii mai mult sau mai puțin substanțiale și de aici «problema» nemulțumirilor iscată în jurul ecranizărilor. Și, totuși, să recunoaștem că timpul lucrează în favoarea acestora din urmă. Spectatorul a început să se obișnuiască cu acest gen de confruntări și să fie mai tolerant și va fi cu atît mai îngăduitor cu cît va realiza că propria lui imaginație a ajuns să fie modelată de informația sa cinematografică. Primii cititori ai **Marei** au «văzut» personajul cu siguranță alt-

fel decît l-am imaginat noi, după ce vizionasem atîtea pelicule cu eroine asemănătoare și astfel am putut accepta versiunea surprinzătoare și originală pe care ne-a dat-o Leopoldina Bălănuță în **Dincolo de pod** al lui Mircea Verolui.

Privind istoria ecranizărilor românești, cred că se pot observa două direcții firești: una în care opera literară este socotită scenariu complet, căruia trebuie doar să i se illustreze conținutul (**Setea, Neamul Șoimăreștilor, Frații Jderi, Maiorul și moartea** etc.), alta în care opera devine pretext, punct de lansare uneori foarte vag al filmului ce își caută un nucleu artistic propriu. În această privință, aș distinge iarăși două direcții: una care speculînd sugestiile literare existente le interpretează, accentuînd o frază, amplificînd un episod și ignorînd altul și constituînd astfel o reasezare a sensurilor (în acest caz mi s-a

părut a fi chiar mai sus citatul film al lui Verolui după **Mara** sau tot un film al său, **Între oglinzi paralele** după Camil Petrescu) și alta, care alege cu grijă din paginile unui roman picanterile estetice ușor de speculat prin imagine (cazul, să spunem, al **Enigmei Otiliei**). Ecranizările care n-au «trădat» literatura dar au și impus o lectură avizată, artistică excepțională, lucrînd în spiritul și litera romanelor sînt puține, dar chiar și prin puținătate memorabile. **Pădurea spînzuraților** a fost un revelator subtil, de excepție, al operei lui Rebreanu, imaginea devenind un comentariu de mare finețe și pătrundere al problematicei morale propuse de scriitor. La fel s-a întîmplat cu **Reconstituirea**. Mai puțin comentată a fost ecranizarea făcută de Dinu Tănase după **Concert de muzică de Bach** al Hortensiei Papadat Bengescu, ecranizare cu merite incontestabile.

În concluzie, calitățile unei ecranizări țin de natura intelectuală a interpretării textului, iar limitele ei, de o anumită viziune terestră asupra lumii cărților, ca și de o prea mare libertate față de ea.

2. Pentru mulți dintre regizorii noștri ecranizările au devenit un refugiu artistic. Inexistența unor sce-

narii actuale de calitate, ca și o anumită înclinație spre savanterie decorativă a dus la supralicitarea recuzitei în defavoarea problematicei. Filme marcate de un estetism demonstrativ, alunecând uneori chiar în prost gust prin excesivitate, au încercat să suplinească ignorarea idelilor cărții de la care porneau prin aglomerarea de interioare fastuoase, prin exhibiționism vestimentar, printr-un kitsch «retro». În felul acesta filmul nu mai aparține regizorului, ci mai degrabă operatorului, costumierului, scenografului. As mai reproșa unor ecranizări modifi-

carea dogmatică a textului unui roman din dorința «actualizării» ideologice a mesajului. Dacă Dinu Murgeș ajunge dintr-un personaj nobil în simțire și faptă, cum îl vede Dui-liu Zamfirescu, o bestie moșierească numai pentru a impune unei lumi viziunea noastră asupra realității ei revoluate, cred că se săvârșește o eroare, căci se falsifică un univers literar și se strică echilibrul lui.

3. Stiu că Mircea Săucan visează să «ecranizeze «Adela» lui Garabet Ibrăileanu și cred că este cel mai indicat s-o facă — psihologismul subtil și minuțios al autorului este

propriu și regizorului. Ar putea fi o înlăturare fericită. Pot fi citate multe romane ale literaturii noastre care ar putea merita și și-ar putea găsi o interpretare promițătoare, dacă ne gândim la forțele regizorale pe care le avem. De la Nicolae Filimon, cu «Ciocoi vechi și noi» la Hortensia Papadat-Bengescu. Dar ar fi preferabil să ne întoarcem privirea spre literatura actuală și să oferim imaginea pe peliculă a unor romane de azi, cu atât mai interesante cu cât multe dintre ele au împrumutat ceva din viziunea cinematografică în maniera lor narativă.

Nicolae Manolescu: «Nu cred în ecranizări»

1.2.3. Nu cred în ecranizări, dacă prin ecranizări se înțelege transpunerea unei opere literare pe ecran. Cu alte cuvinte, un fel de traducere. Ecranizările, ca și traducerea, se izbesc de dificultate, pe care eu o consider insurmontabilă, de a reda un limbaj prin altul, o limbă prin alta. Anumite sectoare ale limbii — lexicul, gramatica etc. — putând cunoaște echivalențe, două limbi nu sînt niciodată echivalente. Niciodată ceea ce spui într-o limbă nu poate fi spus în alta. În absolut, traducerea e o imposibilitate. O limbă e un mod de a spune unic și nerepetabil. Mă refer la limbă în esențialitatea ei, nu la surrogatele ce ne folosesc în comunicarea casuală. Sigur că un român poate învăța engleza ca să se înțeleagă cu un englez, sau franceza ca să se înțeleagă cu un francez; mai mult, ca să poată citi pe Shakespeare și pe Montaigne în original.

Cit de înșelătoare e însă ideea că o limbă învățată îți permite să o utilizezi ca pe aceea maternă, ne dăm seama atunci cînd vrem să scriem literatură în limba învățată. Devenind bilingvi ca Eugen Ionescu sau Emil Cioran, ca Beckett sau ca alții: un eșecist român afirma însă cu dreptate că bilingvismul înseamnă dublă personalitate și că, de exemplu, literatura lui Beckett în franceză apar-

tine altui autor decît literatura lui Beckett în engleză.

Ecranizarea este în situația traducerii. Există desigur și ecranizări acceptabile (și chiar o școală de film ca aceea sovietică, ecranizînd romane clasice rusești), dar nici un film mare n-a rezultat dintr-o ecranizare. Opera ar trebui reinventată sub forma unui scenariu și apoi a unui film. Și, în acest caz, se pune întrebarea: de ce să reinventezi un roman de Camil Petrescu ori de Slavici în loc să scrii un scenariu cu desăvîrșire nou? Mai ales că se observă ușor că filmele făcute la noi după romane (după «Enigma Otiliei», «Ion», «Răscoala», «Ultima noapte de dragoste», «Mara» etc.) păcătuiesc aproape fără excepție, înainte de orice, prin neînțelegerea romanului respectiv. Felul cum au fost citite romanele lui Rebreanu sau Camil Petrescu de către regizorii noștri, în ultimii ani, este dezolant. Dați-mi voie să afirm, în cunoștință de cauză, căci meseria mea este de a citi literatura, că n-au înțeles nimic, ceea ce i-a condus la opere cinematografice absolut derutante și pentru cititorul romanului și pentru spectatorul care uitase (ori nu cunoștea) romanul. Nu e mai firesc, în acest caz, să renunți la pretenția că ecranizezi «Ion» sau «Ultima noapte»? Unii regizori, ca să scape

de această obiecție, pretind a folosi o idee a romancierului. E o falsă soluție, căci operele celebre ne obligă mai mult decît ne închipuim și fantoma lor ne bîntuie imaginația chiar și cînd regizorul nu are pretenția că le ecranizează fidel.

Excepții? Mă gîndesc la ecranizări ca aceea a lui Liviu Ciulei după «Pădurea spînzuraților», care este socotită o operă importantă în cinematografia românească; în linii mari nu retrag obiecțiile de principiu. Filmul lui Ciulei e bun în măsura în care autorul e un mare regizor și a văzut în imagini filmice ceea ce Rebreanu și-a reprezentat în cuvinte; deci, în măsura în care a trădat esența lingvistică a romanului, substituindu-i o limbă pentru ochi. Însă aș fi preferat ca filmul să nu aibă nimic de-a face cu romanul, ca Ciulei să scrie pentru ecran o poveste din primul război mondial și atîta tot. Daneliuc e Daneliuc cînd își face singur scenariile. Dar «Reconstituirea»? Dar filmul lui Pintilie după Caragiale? Aici literatura rămîne un simplu pretext. Ideea filmului și ideea nuvelei lui Pătrașcu sînt diferite: seamănă doar subiectele. N-am văzut filmul după Caragiale, dar, din cîte mi s-a spus, el nu este o ecranizare, ci o operă de Pintilie inspirată din Caragiale. Ceea ce este altceva. Și, pe urmă, marii regizori sînt mari tocmai fiindcă dezmint cea mai perfectă logică a celei mai incontestabile teorii. Ei sînt excepțiile: dar, să nu uităm, menirea excepțiilor este aceea de a confirma regula. Iar regula este: așa cum iadul este pavat cu intenții bune, din nobila intenție de a transpune pe ecran operele capitale ale unei literaturi, poate rezulta cea mai îngrozitoare cinematografie. Aviz amatorilor!

Laurențiu Ulici: «Într-o ecranizare, regizorul este, vrînd-nevrînd, și critic literar»

1.2. Suspiciunea cu care întîmpinăm, de regulă, o ecranizare ține de chiar statutul acesteia, să-i zicem, speciei cinematografice: este ea literatură vizualizată, un fel de foto-copie deci, ori este un film propriu-zis? Sau e cumva și una și alta? Aceste întrebări, mai degrabă nedumeriri retorice — fiindcă prea seamănă cu străvechea dispută de

prioritate dintre ou și găină — au blocat și continuă să blocheze (dovadă prezenta anchetă) inspirația teoretică a filmologilor fără ca vreo rază clarificatoare să se ivească la orizont. De aceea mi se pare mai cuminte să ne facem că problema nu există (să ne facem, zic, dar nu să și credem) și poate că așa, scăpați de povara suspiciunii, vom putea privi ecranizările exact așa cum foarte nimerit le numește întrebarea dumneavoastră: «filme inspirate de literatură», păstrând și farmecul aceluia de care, chiar dacă e o eroare gramaticală aparentă (mai firesc ar fi fost **din**) nu este și o eroare de logică mai mult, acest **de** îmi oferă, comparându-l în același context cu **din** o cheie surprinzătoare pentru problema în chestiune, căci a face un film inspirat din literatură înseamnă că citești o carte și apoi să pui textul literar în limbaj filmic, operă de traducător deci, pe când a face un film inspirat **de** literatură înseamnă să citești o carte și apoi, sub impresia lecturii, să faci un film față de care textul literar nu are decît semnificația strictă a unui moment inspirator, operă de creator carevasăzică. N-or fi lucrurile chiar așa de simple, cum mă fac eu că le cred, dar o brumă de adevăr există în această gilceavă prepozițională... Păstrez deci distincția operată cu ajutorul gramaticii și constat, pe baza ei că, de pildă, avem o seamă de ecranizări-traduceri, care mai frumoase, care mai fidele — ca traduceri însă! — după cum urmează: **Baltagul**, **Neamul Soimăreștilor**, **Răscoala**, **Ion** etc. și citeva ecranizări-creații: **Moara cu noroc**, **Pădurea spinuraților**. Ele au aceleași calități

și aceleași defecte ca oricare alt film iar ca notă particulară — de unde s-ar putea ivi, fie o calitate, fie un defect — au relația cu opera literară (echivalentul relației oricărui film cu scenariul său). Atîta doar că, într-o ecranizare, regizorul este, vrînd-nevrînd, și critic literar, lectura unei cărți este și pentru el interpretare. Mai bine-zis ar trebui să fie; realitatea e că în majoritatea ecranizărilor noastre tocmai lectura ca interpretare lipsește în favoarea lecturii fotografice. În acest punct discuția devine, vorba lui Călinescu,

de o complexitate simplă: ce, cum și cît înțelege un autor de ecranizări din obiectul literar și apoi, ce, cum și cît transmite filmul din înțelegerea precedentă. (Mai că-mi vine să mă încumet la un «serial» pe această temă-monolog interior al autorului!)

3. Două numai, dar parcă scrise pentru a fi ecranizate: «**Glasul**» de Iulian Vesper, roman din păcate uitat chiar și de critica literară, și, dintr-un timp mai apropiat, «**Miere**» de Eugen Uricaru.

Versiunea clasică a unei opere clasice: *Moara cu noroc* de Victor Iliu după nuvela lui Slavici (cu Ioana Bulcă și Geo Barton)



...din punctul de vedere al criticului de film și teatru

Magda Mihăilescu:
«Să depășim complexul literaturii»

1.2. Raporturile exacte ale cinematografului nostru cu literatura nu sînt, cred eu, determinate de suma calităților și, respectiv, a limitelor ecranizărilor, ci mai degrabă de o stare de spirit în interiorul căreia disting: pe de o parte «complexul literaturii» care îi tot împinge pe unii să vadă în film un fel de rudă veșnic condamnată la sărăcie; pe de altă parte, aș numi sentimentul tămăduirii prin literatură. Se picotește confortabil în speranța că, odată și odată, din cerul literelor va pica, în grădina cinematografului, capodopera mult visată. Ambele atitudini sînt și ino-

perante și incompatibile cu demnitatea filmului. Calitățile și limitele cărora doriți să le găsim un nume devin, în acest fel, și o chestiune de morală, nu numai de estetică. Atunci cînd autorii au crezut, în primul rînd, în puterile filmului, cînd s-au exprimat pe ei înșiși pornind de la literatură, ne-am aflat în fața unor creații semnate de Iulian Mihai, Dan Pița, Mircea Veroiu, Mircea Mureșan, Alexandru Tatos, Mircea Daneliuc. Cînd s-a apelat la pagina romanului ori a piesei de teatru, ca la o cîrjă sau ca la o trambulină de lansare, filmul însuși nu-și mai aminte de unde plecase și cu ce gînd.

Firește și cineaștii cu credibilitate pot rata — și au ratat, slavă domnului — dar de la un anumit nivel.

Tot în acest almanah, anul trecut, parcă, la întrebarea adresată unor regizori «ce cărți ați dori să transpuneți pe ecran», dădeau năvală cu răspunsul: «Cel mai iubit dintre pămînteni» de Marin Preda, autori a căror biografie artistică dovedise limpede că nu se pot descurca nici cu descifrarea «Scufiței Roșii». Dar dacă un cineast poate fi, ca tot omul, penibil sau ireverențios pe cont propriu, producătorii nu au dreptul moral de a fi pe seama altora. Acestea fiind zise, se înțelege că nu cred în existența unor tabu-uri ale ecranizării. Nici măcar în mult solicitatul «spirit al literaturii», nici în îndreptarul «epicul — sursă sigură de succes»; nu cunosc film măreț după Balzac, care

plesnește de epicitate. Cunosce în schimb **Doamna cu câțelul și Piesă neterminată pentru pianină mecanică**, ambele venind din Cehov, adică de acolo «unde nu se întâmplă nimic». Cred în cinești al căror talent știe să învingă prejudecățile și să descurajeze subreziența intelectuală a unor preținse teoretizări.

3. Sînt multe dar, precum în gluma aceea, «n-ar fi păcat?». Serios vorbind, dacă «la o adică» — ceea ce vrea să însemne «într-o pagină de almanah» are și criticul dreptul la o proiecție imaginară, atunci să numesc o năvălă de Pavel Dan, poate «Urcan bătrînul» și romanul lui Augustin Buzura «Vocile nopții».



Foarte aproape de atmosfera lui Cehov (*O dramă la vînătoare* de Emil Loteanu)

Mihaela Tonitza-Iordache:
«Prea multe ilustrări, prea puține interpretări»

1. Răspunsul ar trebui să aibă două planuri: unul-teoretic, referitor la ecranizare în general, la trecerea unui limbaj la alt limbaj (ceea ce presupune cunoașterea de către realizatorul-cineast, nu și de către scriitor, a ambelor, fiecare avînd principii și legi de funcționare specifice) și celălalt — practic, referitor la ecranizările românești care, ținînd de o literatură națională, trebuie să determine — mai mult decît orice altă formă cinematografică — o anumită viziune filmică proprie spiritualității poporului român. Evident, că ultima parte a observației mele nu se reduce la «manieră», ci la conceptele de «stil» și «școală» națională.

Calitățile ecranizărilor de pînă

acum stau în chiar alegerea operelor literare **transcrise** cinematografic. Și aici — și limitele — nu am spus întîmplător «transcrise», deoarece cred că — cu cîteva excepții între care **Moara cu noroc, Pădurea Spinzuraților, Setea, Tănase Scatiu, Bietul Ioanide** și destul de aproape de modul meu de a gîndi despre ecranizări — **Nunta de piatră și Duhul auru-lui** — celelalte nu erau decît **ilustrări** ale unor opere importante, cu mici — dar nesemnificative, neesențiale — încercări de interpretare, sau de transpunere în alt cod a imaginii artistice literare.

Filmul, fiind o artă nouă, a beneficiat de toate cîștigurile artelor tradiționale, apropiindu-și-le, prin partea lor cinetică și diacronică — aș

spune. Se poate ecraniza și o sculptură. Dar propriul filmului este ritmul, mișcarea, diacronica și de aceea literatura și chiar muzica se pot pune prin însăși structura lor mai propriu în imagini.

2. Nu cred în nici un fel de tabu — în general. Nu ne-a impus nimănui tabuuri, în afară de noi înșine, ceea ce e o problemă oarecum particulară. Dar cred — e drept — mai puțin în ecranizări. În afară de școala rusă și sovietică de film, celelalte cinematografii nu au ajuns — după părerea mea — prea departe de ilustrativism — prin care înțeleg transcrierea de care vorbeam. Cred în scenariile gîndite original ca filme, cred în gîndirea specific cinematografică, așa cum cred într-o gîndire plastică, muzicală, literară, pentru că numai astfel o artă poate fi (relativ) independentă. Cinești-lor le reproșez, atunci cînd au talent — firește — lipsa de cultură, o anume grabă în abordarea cinematografică a literaturii, prin care ei ne obligă să tratăm ulterior — cînd filmul există — acea operă ca pe un tabu.

3. Cred în ecranizarea unor texte dramatice — mai mult în aceea a unor romane.

Fiind și el o artă de sinteză, teatrul e mai aproape de natura lui de film decît proza. În primul rînd au comun cel mai important instrument artistic: actorul în mișcare.

Întîmplarea a făcut să citesc un scenariu de Mircea Daneliuc «Mocirla» după o năvălă de Cezar Petrescu și — cunoscînd năvăla — pot să afirm că am descoperit în textul lui Daneliuc o operă de sine stătătoare, autonomă, o viziune — în primul rînd — cinematografică.

Și, de asemenea, am citit scenariul lui Lucian Pintilie pe trama din «D'ale carnavalului», **De ce trag clopotele, Mitică?** care conține nu numai acea gîndire cinematografică de care vorbeam, dar care era — în formă artistică — un act de critică literară, un comentariu implicit al literaturii caragialene.

Recitîndu-l pe Rebreanu, într-o concepție originală: Titus Popovici (scenariul) și Mircea Mureșan (regia) *Blestemul pămîntului, blestemul iubirii*, cu Leopoldina Bălănuță, Petre Gheorghiu, Ion Besoiu, Șerban Ionescu și Ion Hidișan)



Natalia Stancu:
«Orice fel de ecranizare, dar cu talent»

1.2. Aș remarca de la bun început, o mai mare adecvare și armonie — între cinematograful și literatură — în transpunerea unor scrieri ale literaturii contemporane. Motivul? Desigur, nu este lipsit de importanță că în multe din aceste cazuri ecranizările sînt făcute de romancierii lor aceștia, chiar neexperimentați în tehnica scenariului, au vocația artei și orgoliul mesajului propriu. Mai există însă și o altă explicație: faptul că în aceste producții cinematografice puntea identificării operei în film și invers este viziunea și atitudinea față de realitate, cineastii urmînd exprimarea și amplificarea propunerilor făcute de scriitori. Astfel spus, aspectul acordului stilistic, echivalării estetice, trece, în atari situații, pe planul al doilea — deși ar fi greu de susținut că filmul lui Alexandru Tatos **Duioș Anastasia trecea** nu avea cruzimea relațiilor, tragismul și reverberația lirică a paginilor din nuela lui D.R. Popescu, ori că ecranizarea «Doctorului Poenaru» nu a păstrat dimensiunea intelectuală și reflexivă a prozei lui Paul Georgescu, ori că eroii din **Vînătoarea de vulpi** nu aveau suculența și complexa umanitate a personajelor din «Niște țărani» de Dinu Săraru.

Aș remarca, în schimb, o mare oscilație valorică în abordarea clasicilor, unde — realitatea ne arată — se ridică nu atît problemele legitimității și maturității actualizărilor și contemporanizărilor (ca în teatru), cît altele: recrearea viziunii mai ample asupra lumii specifice scriitorilor; recrearea înaltelor valori estetice atinse de ei, verificate și cristalizate în timp.

Dacă există un tabu în demersul ecranizării — apoi acela este cota

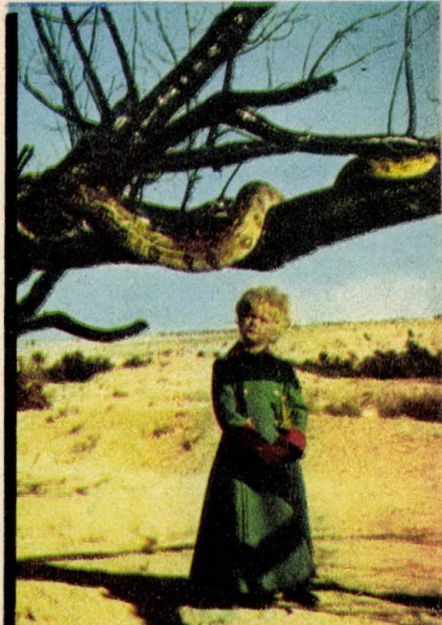
valorii operei inițiale. Nu te poți atinge de ea — în sensul că nu ai voie să o diminuezi. În rest, cum spune o celebră butadă, mai ales dacă ai geniu, totul este permis.

Este adevărat că la acest capitol am avut, în ciuda dificultății trecerii de la un limbaj la altul, realizări excepționale (**Moara cu noroc**, **Pădurea spinzuraților**) și altele foarte bune sau bune (**Răscoala**, **Blestemul pămîntului**, **blestemul iubirii**). Am avut însă și destule ecranizări slabe (dintre ultimele, **Dumbrava minunată**) și în genere, transpunerile după Sadoveanu. Ca de altfel nu puține din filmele inspirate de scenarii originale, majoritatea ecranizărilor noastre aparțin realizărilor mediocre.

Pe Victor Iliu și pe Liviu Ciulei îi fascina opera și «vocea» lui Slavici sau a lui Rebreanu. Azi avem mai multe abordări parțiale ale operelor literare. Chiar filme ce preiau integral trame ori majoritatea eroilor din cărțile respective se opresc la fapte, acțiuni, situații. Ele amintesc prea puțin de concepția originară și originală a clasicilor, de problematica lor specifică și de particularitățile estetice ale cărților (atmosfera, timbru).

Apariția ecranizărilor pare a asculta nu atît de legea cererii formulate de exigențele culturii și ale publicului elevat, cît a ofertei (pe care o fac regizorii și ecranizatorii). Și, ciudat, opțiunea pentru o operă clasică sau alta nu a reflectat prea adesea nici înrudiri spirituale, nici afinități electice.

Cîteva cuvinte despre pasărea și mai rară a transpunerilor libere, în care textul inițial e un punct de pornire, o parte a unui tablou mai larg și a unui discurs moral, eventual



**Între musical și film poetic,
aura de înțelepciune
a micului prinț**

mai cuprinzător. Un asemenea film mi s-a părut a fi **Înainte de tăcere**, în care Alexa Visarion propunea o lectură, o reinterpretare critică a operei, o reevaluare a structurilor ei narative și totodată — prin schimbările de accent de la relatate la introspecție, de la trăire la stare, de la elemente de succesiune la simultaneitate — recrearea, în limbaj cinematografic a dimensiunilor ei morale și estetice.

3. A indica titluri nu este, poate, lucrul cel mai profitabil. Deși, să zicem: «Ciocoi vechi și noi» ori «Vlaicu Vodă» ori romanele Hortensiei Papadat Bengescu, ori ultimele cărți ale lui Marin Preda, Petre Sălcudeanu, Augustin Buzura, D.R. Popescu, Dinu Săraru. Mai important mi se pare că tezaurul nostru literar este generos, că lira scriitorilor conține multe coarde diferite, apte să consoaneze cu cele mai diverse vocații cinematografice. Numai vocații să fie!

...din punctul de vedere al producătorului

Dumitru Solomon:
**«E trist cînd filmul consumă doar carnea
și nimic din sufletul operei ecranizate»**

1.2. Ieșind în lume cu cîteva mii de ani după celelalte arte, filmul s-a cam înfruptat din ființa acestora. Canibalismul nu i s-a iertat niciodată, cu atît mai puțin azi, în condițiile adîncirii stării de riva-

litate, iar victima care protestează cel mai vehement, cerînd să i se facă dreptate, este literatura. Normal, căci literatura a oferit partea cea mai consistentă a festinului estetic al acestui copil teribil (și,

după unii, ilegal) al muzelor. Ecranizarea, zic literații, constituie, dacă nu un act de canibalism, cel puțin unul de piraterie, opera literară fiind pur și simplu răpită din mediul ei firesc, transplantată (artificial) în alt mediu și, implicit sau explicit, schilodită. Literații au dreptate, teoretic și practic: un fapt artistic nu se poate transcrie dintr-un limbaj într-altul, fără să se piardă ceva, ceva esențial, o parte din semnificație, ca și în procesul traducerii. «Dintr-o limbă într-alta — scrie Henri Wald în articolul «Traducți-

bilitatea în aceeași limbă din revista «Teatrul» nr. 6/1981 — nu trece întreaga semnificație, ci doar elementul ei denotativ. Conotația semnificativă este inevitabil sacrificată prin traducere». Este exact ceea ce se întâmplă cu trecerea operei literare în film: se pierde elementul conotativ. Exemplele — toate — sînt probe în procesul literaturii intențat filmului. Există însă și punctul de vedere al profitorului, al cinematografului-canibal. Fără literatură, filmul își poate fi suficient sînsi prin ridicarea în imagine a semnificațiilor directe ale realității, dar e lipsit de substanța filosofică și psihologică, de cea alcătuire temeinică și sensibilă a lumii pe care o propune opera literară. Filmind gesturi și cuvinte, arătăm de fapt subgesturi și subcuvinte, adică sensuri. De la literatură la film se schimbă semnificativul, nu însă — în totalitate — semnificațiile. De acestea filmul are nevoie ca de aer.

În ceea ce privește cinematografia românească, mă îndoiesc sincer că ea ar fi fost ceea ce este și cum este fără ecranizările, mai bune sau mai puțin bune, după Rebreanu și Agârbiceanu, după Caragiale și Sadoveanu, după Camil Petrescu și Sebastian, pentru a nu mai vorbi de literatura contemporană. Se în-

timplă însă ca nu întotdeauna autorii și operele literare să întîlnească regizorii cei mai potriviți (potriviți nu în sensul neapărat valoric, dar și în acela al afinității). Se întîmplă deci, ca un regizor să țină cu tot dinadinsul la ecranizarea unei opere literare numai fiindcă această operă este **bună** sau fiindcă autorul ei este un scriitor mare sau la modă, și nu fiindcă el, regizorul, ar avea ceva **al său** de comunicat prin ecranizare. Dacă ecranizările bune sînt trădări, uneori mari trădări (exemplul care mă obsedează este «Ghepardul», operă unică a literaturii europene, devenită, prin ecranizarea ei de către un mare regizor, Visconti, un film remarcabil dar nu unic în cinematografia europeană) — ecranizările confectionate, în absența afinităților, sînt inutilități costisitoare. Așa cum nu este o simplă ilustrare a vieții, filmul nu poate fi o simplă ilustrare a literaturii.

Eram convins, într-o vreme, de incapacitatea structurală a filmului de a-și apropia literatura dramatică, cauza fiind, în ciuda înrudirilor aparente, deosebirile adînci, incompatibilitățile chiar dintre teatru și cinema, căci convenția teatrală este, se pare, inamicul principal al autenticului cinematografic. Ecranizările shakespeareane datorate lui Orson

Welles, Laurence Olivier, Zeffirelli, cele cehoviene ale fraților Mihalkov, tragediile antice în viziunea cinematografică a lui Cacoyannis mi-au clătinat această convingere. Literatura dramatică este aptă pentru film, chiar dacă în mai mică măsură decît proza. Nu există operă literară care să nu poată fi transpusă cinematografic, dar operația presupune consubstanțialitate, asociere și interfuncționalitate, a sensurilor și mesajelor. Ilustrările nu sînt bune decît pentru elevii comozi, care preferă să **vadă**, timp de o oră și jumătate, o carte din bibliografia școlară obligatorie. Ecranizarea presupune nu numai echivalarea cinematografică a unor imagini literare, dar și însușirea spiritului (în sensul platonian) al operei literare, așa cum canibalii cei adevărați mîncîndu-și semenii, aspirau la însușirea calităților sufletești ale celor devorați. E trist cînd filmul consumă doar carnea și nimic din sufletul operei ecranizate.

3. Nuvelele fantastice ale lui Căragiale; «Ciocoi vechi și noi»; «Locul unde nu s-a întîmplat nimic»; «Haia Sanis»; «Păcat boieresc»; «Patul lui Procust»; «Jocul ielelor»; «Danton»; «Craii de Curtea Veche»; «Cel mai iubit dintre pămînteni»; literatura lui Mazilu.

...din punctul de vedere al regizorului

Ion Popescu Gopo:
«Interpretez, nu ilustrez»

1.2.3. Adam și Eva

La început au fost faptele. Fap-

tele erau povestite de profesioniști-amatori. Profesioniștii-amatori erau suspectați și ascultătorii le urmă-

reau cu multă atenție expresiile, fascinați sau neîncrăzători. Era un spectacol.

Poveștile își aveau locul în povestitori și se transmiteau din tată în fiu, pînă au coborît pictografic, ideografic pe piatră, pe papirus, transformîndu-se pînă la urmă în cuvinte lipite cu cerneală pe hîrtie.

Cineva taie cuvintele în litere mobile și mărune, le tipărește, le îm-

între scenă și platou

Alexandru Tatos

Teatrul și poezia, filmul și realitatea

— Ce ne puteți spune din punctul de vedere al regizorului care se împarte între teatru și film, despre aceste două arte apropiate și totuși atît de deosebite?

— Sînt două limbi diferite, diferența dintre ele e ca cea dintre poezie și proză. Pentru mine, teatrul rămîne poezia, o artă de convenție, de sugestie, de metaforă. Filmul — și mai ales la noi în actualul moment de evoluție — e strict realist.

Diferențele rămîn în adîncime, țin de esență, fiindcă, la un anumit nivel, și cinematograful operează cu sugestia — poate chiar ar trebui mai mult în acest sens. Teatrul rămîne o artă pentru un cerc mai restrîns — poate exagerat spus de «inițiat» — în timp ce cinematograful este o artă industrială.

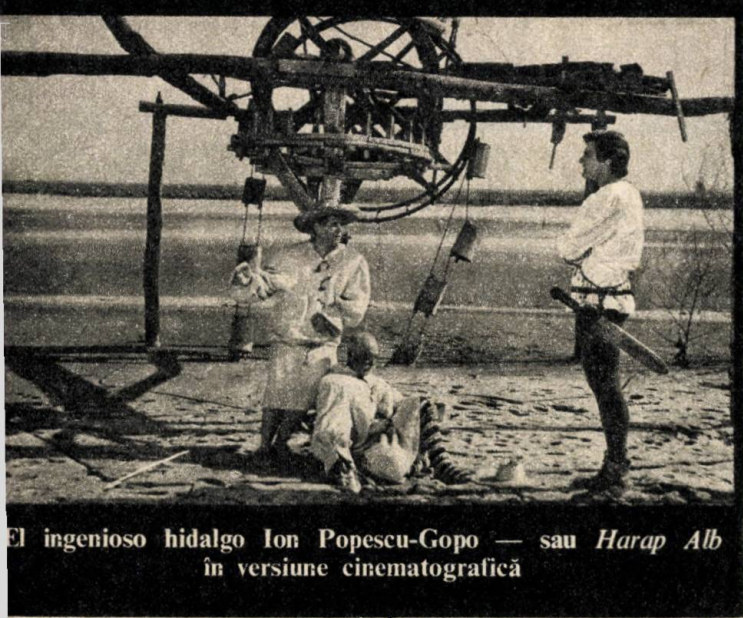
— Ce trebuie să știe un regizor de teatru atunci cînd începe să facă film?

— Că se exprimă într-un limbaj

cu totul nou și că foarte puțin din bagajul de experiență teatrală îl va ajuta. Iar dacă rămîne închisat în convențiile și concepțiile formulate odată pentru o artă, acestea îl vor împiedica.

— Ce v-a determinat să deveniți și regizor de film?

— Pînă la un moment dat în teatru m-a captivat ideea că trebuie să inventez totul — și ceilalți colaboratori inventează, creează, dar ei se subsumează concepției regizorale; — ca într-un laborator se născă pe scenă sugestia, metafora... Apoi teatrul îmi oferă privilegiul de a lucra pe texte cu adevărat mari. Treptat însă am descoperit realitatea cinematografului — și odată cu ea, cu alți ochi, realitatea propriu-zisă. A început să mă pasioneze să reconstitui viața, să o recreez mereu, cu alte mijloace. Mai sînt și alte motive ale atracției cinematografice: odată



El ingenioso hidalgo Ion Popescu-Gopo — sau *Harap Alb* în versiune cinematografică

pachetează în cărți și le răspindește prin casele cititorilor. Cuvintele comunicate în tipar dorm somnul vesnic, dar învie miraculos oferindu-se mereu proaspete cititorului solitar. **Nu mai este un spectacol, e literatură.**

Căutând să fotografieze copitele unui cal, Marey descoperă imaginea instantanee. Așezându-se instantaneele unul după altul — întocmai ca literele — se nasc imagini mobile, pe care le poți vedea cu ochii deschiși pe întuneric. **Este un spectacol.**

Am văzut cum intră un tren în gară, am văzut cum ies muncitorii dintr-o fabrică și nerăbdătorii am zis: «Noi vrem povești». Probabil că atunci cinematograful a zis: «literatură, te ecranizez».

Păcatul

Se pare că prima tentativă de ecranizare a făcut-o chiar literatura:

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha citește câteva romane și fascinat se hotărăște să le transpună în viață, el asumându-și rolul principal. (Cutremurătoare sînt și astăzi unele tentative ce se văd pe ruloul de celuloid). Se pare că realismul minuios al lui Dickens a fost pasiunea lui Griffith și poate este un exemplu de scriitor și cineast ce își pot da mîna fără reproșuri. Cineva spunea că în orice ecranizare există trădare...

Cinematograful nu este o artă pură ca proza, poezia... el este o artă colectivă. Ca și într-o orchestră simfonică unde fiecare instrumentist își are ștима lui și aude mai tare pe colegul de alături și nu percepe sonoritatea ansamblului, ca dirijorul, aproape tot așa se descompune partitura «compozitorului» în compartimente ale componentelor echipei de filmare. Regizorul acestei «orchestre cinematogra-

fice», ținînd seama de tot specificul tehnico-industrial, nu poate «auzi» nici un acord al ansamblului decît în ultima zi a realizării filmului, atunci cînd el este gata.

Dar trădarea? Trădarea literaturii în film se face conștient sau inconștient, de cele mai multe ori din prea multă admirație pentru literatură...

Ecranizarea se poate face ilustrînd literatura, iar trădarea se face încercînd să fii fidel literei și într-o secundă trebuie să arăți o lume, o ambianță pe care o ai descrisă pe mai multe pagini, trebuie să tai, să concentrezi și nu odată să tai ce nu trebuie. Se mai poate ecraniza adaptînd, modernizînd și deci să modifice pe ici pe colo, prin părțile esențiale, fără să se schimbe nimic. Se mai poate ecraniza prin interpretarea subiectului, prin investigație, căutînd sensuri ascunse, tălmăcind scrisul autorului sau se mai poate face o lucrare cu totul nouă, care să se inspire din literatura cunoscută. În toate cazurile, literatura este trădată, nu am spus însă niciodată că trădarea este în dezavantajul operei literare, ci prin trădare trebuie să înțelegem și adevărata valorificare a unei literaturi ecranizate. **Deci, trădarea e fertilă.**

Izgonirea din rai

Se spune că oricît s-ar strădui cineva să strice o operă literară ecranizînd-o, dacă într-adevăr este o operă adevărată, nu poate decît să se autodistrugă. Există, oare, realizatori care ar dori să distrugă o literatură bună? Cred că nimeni nu vrea, dar de multe ori reușește. Cine are îndrăzneala să scrie pe genericul filmului său titlul original al operei ecranizate trebuie să fie conștient de marea responsabilitate și socoteala pe care trebuie s-o dea publicului.

față de text și ale regizorului de film față de scenariu?

— În teatru, poți să dai textului interpretări noi, personale — de fapt, asta și urmărești — în funcție de momentul istoric, filozofic, de concepția ta, de fondul tău percepțiv. Dar numai atît: **lecturi noi**. Scenariul de film **cere ca regizorul să creeze o lume**; scenariul e doar o premisă care îl ține mai puțin în chingi decît textul în teatru. În cinematograful, în ciuda aparențelor că este o artă colectivă, amprenta lăsată de regizor e mai personală, mai completă. De aceea, poate, regizorii sînt numiți și «autori». În teatru, «autorul» rămîne semnatarul textului și, să nu uităm, teatrul e destinat și lecturii, în timp ce scenariul încă nu.

Convorbire consemnată de
Marina CONSTANTINESCU

Și totuși, ecranizări se fac în ultima vreme foarte multe și par foarte cerute... la televizor. Se constată o mare apetență pentru ecranizări... în fragmente. Azi o felie literară, mâine altă felie literară... Cinematograful, la braț cu literatura, coboară în cutia cu ecran mic, se amestecă cu imaginea magnetică, nu mai sînt mofturoși, au renunțat la detaliu finisat, neglijează decorul, fac de dragul dimensiunii încadrării filatelice de dimensiunea casetelor și subiectul este simplu, simplificat, fără vorbe multe, ușor de citit. În unele colțuri ale lumii, săliile de cinema s-au golit, marele film s-a autoizgonit în cutia de televizor, printr-o diverse.

Purgatoriul

Swift zicea că satira este un fel de oglindă unde vedem chipurile tuturor în afară de ale noastre. Eu am o astfel de oglindă și mă distrez cu ea de dimineață pînă seara. dar oricît trag cu coada ochiului, nu mă văd deloc. M-am căutat în oglinzile altora și m-am găsit, în unele, ocupînd chiar toată suprafața. M-am văzut chiar cu palul în ochi, m-am văzut vulpe, m-am văzut dus de nas... n-am crezut niciodată să găsesc atîta umor la colegi. Dacă este să fac mărturisiri, este adevărat, am încercat să fac ecranizări, îmi place enorm Creangă, am vrut să-l **ilustrez** și l-aș fi **ilustrat** dacă l-aș fi citit numai o singură dată.

în copilărie. Cum aș fi putut să ilustrez «Harap alb» cînd însuși titlul este o șaradă? Harap Alb, Negru Alb, n-am ilustrat, am interpretat și am făcut filmul **De-aș fi Harap Alb**. Am vrut să fac Faust dar prea mi-am băgat nasul în toate variantele și l-am modernizat în **Faust XX**. Dacă am făcut bine încă nu știu, dar **De-aș fi Harap Alb** mi-a adus premiul pentru cea mai bună regie la Mamaia, **Faust XX** — Asteroidul de aur la festivalul de la Triest, am prins curaj, am făcut **Povestea dragostei** după «Povestea porcului», termin acum al optulea lung metraj, **Maria Mirabela**, tot după gândurile lui Creangă. E bine? Fac bine ce fac? Mă frămînt mereu, sfaturi dacă vreți, mai am.

Adrian Petringenaru: «Literatura rămîne o sursă inepuizabilă pentru cinema»

1.2. Cred că în domeniul raporturilor literatură-film nici un fel de prejudecăți nu au justificare. Dincolo de fluxul general, de influențele și stimulările pe ansamblu, care de altfel nu se exercită în sens unic, există o mare varietate de raporturi viabile, încă puțin exploatate. Ne-o arată și practica mondială și propria experiență. O proză de referință cum este «Desfășurarea» a dat naștere încă cu ani în urmă unui film care rezistă timpului; la rîndul său, un scenariu de serial (**Un august în flăcări**) a constituit punctul de plecare pentru un ciclu epic de amploare lui «Incognito»; un film ca **Întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu** s-a intruchipat polemic, prin ricoșeu la sursele literare și nu prin aliere la acestea; pentru cîteva filme, opera literară a reprezentat doar ideea generatoare sau pretextul, existînd și cazuri unde scenariile care nu și-au găsit producătorul s-au transformat în romane bine primite de cititori și de critică. Șirul exemplor ar putea fi foarte lung.

Eu însumi sînt la al treilea film desprins din creația unor scriitori contemporani, colaborînd cu fiecare dintre ei în modalități diferite. optînd pentru un grad sau altul de restructurare cinematografică, dar aparținîndu-mi de fiecare dată inițiativa solicitării lor ca scenariști pentru cărți a căror transpunere pe ecran nu fusese avută în vedere de autori sau producători. Minusuri au existat, știu bine, și din partea mea și din partea lor și din partea producătorilor. Dar cred la fel ca la început în valabilitatea fiecăreia dintre aceste experiențe, ca și în cîștigul reprezentat de molipsirea cinematografică a scriitorilor care au făcut primul pas pe ecran alături de mine.

literare între copertile unui scenariu nu este posibilă, din păcate, oricît de frumoasă și importantă ar fi opera, oricît de valoros ar fi scriitorul.

3. Dacă vor exista condițiile de producție indispensabile, atît trei cărți care oferă tot ceea ce



După romanul omonim al lui Eugen Barbu,
filmul lui Adrian Petringenaru, **Tatăl risipitor** (cu Marga Barbu)

Arta cuvîntului nu este chiar atît de departe de cea a imaginii în mișcare — cum se simplifică de unii militanți ai «specificului», care își întrețin apetitul intelectual numai din orele petrecute în fața micului și marelui ecran. Investigațiile sufletești pe care le întreprinde literatura, zonele umane pe care le pune în lumină, atmosfera pe care o sugerează, acțiuni, situații, caractere, conflicte, destine, elemente de dialog, toate acestea sînt temeluri de neprețuit pentru film. Structura lor este însă cu totul alta în carte. Simpla deplasare a unui număr de pagini

este necesar pentru realizarea unor filme istorice pe care aș vrea să le realizez. «Turmele» de Eusebiu Camilar, «Cu paloșul» (serial) de Radu Rosetti, «Prin Vama Cucului» (Badea Cîrțan) de Octavian Metea. Voi cita din nou propunerea de serial asupra căreia am discutat cu Marin Preda după apariția romanului «**Cel mai iubit dintre pămînteni**» și se părea că îl mai putea face. În ceea ce mă privește, sînt la fel de convins că ar trebui.

Ancheta «De la carte la ecran»
este realizată de **Dana DUMA**

a 7-a și



celelalte arte

Starea de grație

«Artele tind,
dacă nu
să se înlocuiască
unele pe altele,
măcar
să-și împrumute
reciproc
forțe noi»
Baudelaire



Spunea odată Baudelaire, referindu-se la starea spirituală a secolului 19, că artele tind «dacă nu să se înlocuiască unele pe altele, măcar să-și împrumute reciproc forțe noi». Admițând că tendința remarcată de poet este, într-adevăr, caracteristică pentru artele timpurilor moderne, iată un argument în plus la teza că cinematograful este o artă!

Lăsând gluma la o parte, nu mă pot împiedica să constat că afirmația mai sus citată este perfect valabilă și pentru secolul 20, și pentru acea artă apărută în zorile sale: cinematograful. Noul născut s-a pus repede pe picioare și a învățat și mai repede să se dezvolte apropiindu-și din dreapta și din stînga ideii, principii, formule, termeni. De la literatură, muzică și teatru, de la artele plastice, arhitectură și dans. Dar despre această asimilare, despre caracterul sincretic al cinematografului s-a scris destul de mult până acum...

Îndatorată din greu față de celelalte șase, cea de a șaptea s-a revanșat în două chipuri: întâi popularizându-le, iar mai apoi influențându-le la rîndul său. Și nu știu cum s-ar putea numi mai bine, și de preferință cu un cuvînt ce n-a apucat să se demonetizeze, neprețuitul, incomensurabilul serviciu pe care cinematograful l-a făcut și-l face artelor: difuzare, diseminare, propagare... oricum, un lucru este cert: mai bun mijloc de a face cunoscute marile performanțe artistice din toate domeniile nu există, cel puțin pînă la ora asta (la televiziune lucrurile sînt mai complicate...). Marele zid chinezesc și muzeul Topkapî, Venus din Milo, și Living Theatre, mobila flamandă și soarele din pinzele lui Van Gogh,



Un cineast care nu «adaptează» poezie, el face poezie:
Bo Widenberg (Elvira Madigan)

dar și arcușul lui Menuhin, Sarah Bernhardt mișcîndu-se pe scenă, universul Aliciei Alonso sau talentul dramatic al lui Fiodor Șaliapin (da, da, cel dramatic!) — nu pot fi admirate cu una cu două sau unele din ele n-ar mai putea fi cunoscute de fel dacă n-ar exista cinematograful, cel documentar — desigur, dar și cel de ficțiune, care adaptează cărți sau piese de teatru sau opere muzicale, cel care folosește monumente sau picturi sau sculpturi celebre drept decor ori chiar ca prezență funcțională în acțiune.

Influențarea celorlalte arte de către mezină lor a început ceva mai tirziu, cam prin anii '20 și s-a

intensificat considerabil după al doilea război mondial. Hiba este că despre această chestiune se vorbește foarte puțin, cei influențați devenind mai toți deosebit de reticenți cînd e vorba de recunoscut «cit» și «cum». În asemenea situație, a ataca problema înseamnă a te hazarda pe terenul minat al orgoliilor artistice, ceea ce, fără un echipament de protecție adecvat — sub forma unei analize la obiect pe stilul scriitorului, pictorului sau compozitorului îmbrîcinat — nu trebuie nici măcar închipuit. Mare lucru în direcția asta nu s-a făcut, nemărturisita sau (pentru unii) stin-

jenitoarea influență a cinematografului asupra creatorilor din alte branșe rămânând un teren așa cum ziceam periculos (dar cu atât mai atractiv de studiat).

Cinematograf în stare pură

Oricum, mai mult sau mai puțin cunoscute ori recunoscute, împrumuturile și influențele, serviciile reciproce între arte sînt un lucru obișnuit. Există însă niște momente foarte rare, cînd între cinematograf și celelalte se produce, la o mare tensiune creatoare, o osmoză perfectă din care nimeni nu mai iese dator nimănui. Din întîlniri

întoarce spre spectatori în timp ce mărșăluiește prin praf; discuția din caleașcă reflectată în cristalul portierei — ca să amintesc doar cazurile de osmoză cu universul artelor plastice), în schimb despre **Speranța** — turnat în Spania, cu oameni de acolo, în cadrul real al vieții lor din vremea războiului civil — se știe foarte puțin. Cine a văzut însă acest film de expresie simplă și necăutată, aidoma cu stilul cunoscutei cărți, a asistat la un excepțional moment, în care prin mijloace cinematografice este egalată forța de sugestie a textului. Secvența salvării piloților căzuți cu avionul în munte, coborîrea lor pe brațe, apoi pe țărzi purtate pe umeri, printre albele stînci, într-o lentă procesiune la care se adaugă mereu alți oameni, nu este o simplă comparație cu firicelul de apă țîșnit din pămînt, care se strecoară cu greu printre pietre, și tot mai ușor, pe măsură ce alte firicele de apă i se alătură și pîrîiașului alte pîraie etc. Dar tocmai prin această asociere la îndemîna oricărui spectator, tilcurile imaginilor sînt puse în lumină: forța brațelor unite, atragerea spre cauză, apoi exemplul sacrificiului, transformarea înfringerii în victorie. Îndrăznesc chiar să spun că secvența respectivă întrece în impact fragmentul literar corespunzător, pentru simplul motiv că limbajul filmului este inteligibil și acolo unde «cîmpul alb, oile negre» este încă nepăscut.

Sporind a artei taină

Felul în care cinematograful a tratat marea literatură a fost socotit în bună măsură mai mult o maltratare, așa că să trecem la o artă cu care cea de-a 7-a este tot atât de familiară, dar de pe urma căreia nu s-a mai ales cu atîtea reproșuri: pictura. Nu voi da exemple de opere celebre comentate și făcute înțelese marelui public, chiar dacă există performanța atinsă de **Guernica**, unde lucrarea lui Picasso este filmată de Alain Resnais. Și nici măcar (dacă tot veni vorba de marea spaniol) de **Misterul Picasso** prin care Clouzot ne introduce în intimitatea actului creator. Aparatul de filmat era așezat îndărătul șevaletului, transparent, pictorul lucra cu niste vopsele speciale ce treceau pe partea cealaltă a hîrtiei, așa că nu peste amarul lui Picasso, ci din spatele aparatului, publicul asista la «facerea» Corridei, trăia clipa de grație a Creației. Miracol ce se repetă la fiecare proiecție, miracol repetabil la infinit, pentru alți și alți specta-

tori, chiar dacă Artistul a trecut demult în neființă. În esență însă, acest film nu reprezintă decît limita maximă de stoarcere a posibilităților tehnicii cinematografice în folosul unei alte arte. Întîlnirile fericite de care vorbeam mai înainte sînt altele, destule în ce privește pictura. Totuși, pentru simetrie, tot două exemple.

Primul este în parte datorat hazardului, mai precis condițiilor de filmare la **Lumina palidă a durerii**. Obligat de dimensiunile locului să folosească un anumit obiectiv, operatorul realizează o imagine în care profunzimea cîmpului nu există, perspectiva e turtită, astfel că malul în pantă al pîrîului arată ca un perete vertical. Pe el, regizorul plasează ici-colo doi țărani, trei țărani, un copac, un tufiș — și toți stau cumiți ca la fotograf, cu expresii și frunze incremenite ca într-o pictură naivă, formînd astfel exact decorul firesc pentru o snoavă populară în care două bătrîne se dușmănesc fiindcă una din ele nu mai vrea să plece pe lumea cealaltă. Dacă aici e vorba de rezolvarea fericită, nebănuită de fericită a unei situații impuse, soluție oferită regizorului Iulian Mișu de cultura sa, în al doilea exemplu împlinirea nu mai joacă nici un rol. Totul a fost îndelung meditat și premeditat. Dar factorul comun este cultura.

Vară, plajă, mare. Stilpii subțiri ai umbrarelor împart ecranul în trei secțiuni verticale, în maniera unui triptic. În acest cadru inuzitat, pe fundalul benzilor succesiv-orientale de nisip, mare, cer, se desfășoară o bună parte din film. Și pentru că este film, se poate circula dintr-un vîleu al tripticului în celălalt. Dar cît și cum? Niciodată un personaj nu străbate mai mult de două vîleuri, în timp ce al treilea este ocupat de alt personaj (și asta în timp ce apariții anonime de pe plajă traversează cu dezinvoltură întreg acest cadru secționat). Aici găsesc eu unul din tilcurile ideii lui Visconti — căci despre un film al lui este vorba — de a împlinti în ecranul cinematografic un cadru fix al picturii vechi: așa cum între vîleurile aceluiași triptic nu există posibilitate de comunicare, deși spațiile lor sînt adiacente, la fel de izolate vor rămîne și aceste personaje, ce fac parte din aceeași lume, dar sînt spiritualmente atît de diferite.

Triptic viscontian

Să nu ne lăsăm deci amăgiți de mișcare și să privim mai atenți ce



Zorile în decor crepuscular viscontian (*Moarte la Veneția*, după Thomas Mann)

de acest grad se naște o expresie artistică superioară, în care ingredientele și sursa acestora cu greu mai pot fi identificate. Asemenea clipe sînt numite de unii «cinematograf pur». Eu le spun «momente de grație».

O regulă există și aici: autorii lor sînt cineasții, iar nu pictorii, scriitorii, muzicienii, care se apucă să facă filme. (Poate că tocmai de asta și sînt socotite drept cinema pur și nu altceva). La această regulă cunosc două mari excepții: un arhitect — om de teatru care se numește Ciulea și un scriitor numit Malraux. Dacă virtuțile deosebite ale unor momente din **Pădurea spînzuraților** au fost îndelung cercetate și explicate (genericul cu figura soldatului anonim ce se

se întâmplă într-un cadru: nevîrstnicul Tadzic se zbenguie, sau stă, sau aleargă în apă; Eschenbach privește, ori își face planuri, ori suferă. Aparent deci, personajele nu fac nimic, ele sînt într-o stare «staționară» precum figurile prinse de vechii maeștri în tripticuri. Momente din acestea sînt multe și par identice, dînd o vagă senzație de repetiție. Dar din acumularea lor se creează pe nesimțite o progresie: în acel perimetru fix, personajul principal, torturat de fanatisme și de spaima, ros de boală, atinge sub ochii noștri capătul de jos al povîrnișului, unde îl așteaptă moartea. Moartea pe aceeași plajă însoțită din Veneția, care acum — cînd cadrul imaginii a scăpat brusc de constrîngerea produsă de liniile verticale ale tripticului — pare alta, a devenit un spațiu larg și liber așa cum și-l dorește orice sete de viață. Acest film folosește deci o schemă extrem de pretențioasă în rigurozitatea ei, drept cadru plastic — sursă de dramatism — formă de limbaj și reușește să atingă, în pasaje de tipul celor evocate, starea de grație. Aceea în care forța de expresie a cadrului cinematografic se ridică la cote nebănuite, producînd în spectator o voluptate spirituală greu, dacă nu imposibil, de egalat.

Cu arta sunetelor asemenea înțilniri fericite au fost mai greu de provocat, încercările de împăcare a ochiului cu urechea — numeroase și pornite toate cu cele mai bune intenții — nedînd rezultatele așteptate. Cea mai pretențioasă din aceste tentative aparține unuia care a încercat de toate, crezînd că îi stă în putință orice: Walt Disney. Filmul se numește *Fantasia* și, cuprinde posibile formule de vizualizare a muzicii lui Bach, Beethoven, Mussorgski, Ceaikovski, Ponchielli, Dukas, Stravinsky. Posibile dar nu și satisfăcătoare, singura care se detașează fiind versiunea în forme abstracte la Toccata și Fuga în Si minor. Dar Disney nu făcea altceva decît să folosească experimentele lui Oskar Fischinger datînd din anii '30 — inspirate de forma grafică a vibrațiilor produse de diferite instrumente muzicale! Așa stînd lucrurile, este firesc să placă și să nu se uite o secvență incitantă ca aceea a compunerii valsului «Povestiri din pădurea vieneză», dintr-un film în care Duvier, unul din cei mai onorabili meșteșugari ai cinematografului mondial, «brodează» suita de zgomote din natură ce îl inspiraseră pe Johann Strauss. Tac-tactac, tac-tactac, făceau copitele iepiei Daisy,

cip-cip «întra» oportun păsăruica din copac, haide, Daisy! mormăia birjarul șugubăț, iar compozitorul, cuprins de euforie creatoare, găsea «la fix» și textul potrivit! Nimic de zis, această secvență din **Valsul nemuritor** este plăcută și văzului și auzului, e antrenantă prin ritmul ei, dar ea reprezintă o limită de care nu numai că nu s-a trecut, dar care — din păcate — nici măcar nu s-a mai atins. Acestui «model» fabricat la Hollywood între cele două războaie i s-a dat abia într-un tirziu o replică. O replică în înțelesul de răspuns, nu în înțelesul de imitație.

Tăcerea ca început de muzică

Filmul **Mahler**, despre al cărui regizor spărgător de șabloane am mai scris (Ken Russell), conține și el o secvență «compozitorul compunînd». Numai că aici toate sînt invers decît ne-au obișnuit biografiile cinematografico-muzicale: artistul nu se inspiră din sunetele lumii inconjurătoare, el vrea liniște totală; muzicianul nu are o drăguță, el este deja căsătorit; el nu-și menajează soția, ci o trimite să facă să tacă natura — căci altfel el nu poate crea. Și acum iată replica la clasiți: muzica se aude triumfătoare imediat ce devotata Alma începe să alege de colo-colo, într-un însoțit peisaj montan fremătînd de zgomote, pe care ea încearcă să le înăbușe. Scoate tălăngile de la gîtul vacilor ce pasc pe tăpșan — și acestea nu se mai aud, imobilizează clopotul din clopotniță — și nici acesta nu se mai aude; convinge orchestra satului să tacă iar pe săteni să danseze pe muște... Cu alte cuvinte, în loc să imagineze și să cumuleze posibile surse de inspirație muzicală care să propulseze așa-zisul «moment de creație» din film, Ken Russell procedează exact invers, alegînd o partitură din care sunetele dispar treptat, iar spectatorul recunoaște vizual sursele de muzică exact în clipa în care ele sînt reduse la tăcere!

Cunoașteți **Pas de deux**, filmul lui McLaren? În alb-negru, evoluțiile unui cuplu de balerini sînt descompuse, în așa fel încît o simplă legănare a brațului descrie pe ecran un evantai, o răsucire închipuie un fel de ciudată floare. Treptat, ochiul nici nu mai urmărește trupurile dansatorilor ci numai liniile mișcării lor, care descompunîndu-se, dau naștere unei serii de motive geometrice ornamentale. Recunoaștem printre aceste «desene» **modele românești**: de pe

stilpii pridvoarelor, de pe covoare, apărute acolo fără ca regizorul să fie conștient de aceasta, iscate din jocul unor linii curbe și linii drepte. Dar filmul **Pas de deux** nu a fost creat pe o melodie dinainte aleasă. Dansatorilor li s-a indicat un anumit ritm, iar ei au fost filmați fără sunet. Înceindu-și lucrul la imagine, McLaren a început să caute muzica potrivită. A adunat vreo 200 de discuri și a început să asculte. S-a oprit la o **doină românească** înregistrată pe un vechi disc Marconi, singurul veșmînt sonor pe care l-a considerat potrivit formelor și figurilor imaginat dintr-un simplu ritm... Pare de domeniul miraculoasului și totuși nu e. Limba devine însă deodată să-



«Eu cu lumina mea sporesc a lumii taină» (Irina Petrescu în *Dincolo de pod* de Mircea Veroiu)

racă și e greu să-ți găsești cuvintele ca să spui că se poate, iată că se poate ca unui model vizual ce vine dintr-o matrice anume, un cineast aflat în alt capăt de lume să îi aleagă drept pereche sonoră un model melodic ce descinde din chiar aceeași matrice! Sublimă — această clipă în care, prin forța talentului, un cineast ajunge la adevărurile inițiale. Nu, această fericire supremă nu este un privilegiu, cum s-a spus, al poezilor.

Marele Adevăr poate fi aflat de orice creator de artă, cu condiția ca el, artistul, să fie unul adevărat.

a 7-a și



celelalte arte

între scenă și platou

Dialoguri cu „convertiții” și „convertibilii” spre cinema

Cătălina Buzoianu:

**«Sînt circumspectă.
Dar voi rezista tenta-
ției?»**

**«Teatralitatea» unui personaj
în cea mai bună formă cine-
matografică: Katharine Hep-
burn în *Nebuna din Chaillot***



— În foarte multe din comen-
tariile spectacolelor tale se fac
referiri la prezența, în ele, a unor
elemente cinematografice. Care
ar fi explicația?

— S-au făcut referiri mai ales la
textul spectacolului, prelucrat de
mine sub formă de scenariu per-
sonal sau la decupajul regizoral.
Alteori, la prim-planul actorului
(mult mai greu de realizat în teatru
decît în film). În realitate, nu mi-am
impus niciodată să folosesc anume
modalități cinematografice. Cred
că limbajul meu este exclusiv teat-
ral.

— Asta nu exclude însă «ci-
tatul» intenționat...

— E adevărat, și el există în
spectacolele mele! În *Adela*, după
Ibrăileanu, foloseam dagherotipuri.
Folosesc apoi documentarea cine-
matografică, pe care o convertesc
teatral. Tot spectacolul cu «Să
îmbrăcăm pe cei goi» de Piran-
dello a avut ca bază a mijloacelor
de expresie melodrama cinemato-
grafică din anii 1905—1925, iar ma-
joritatea textelor colate în prolog
și antract erau extrase din romanul
«Se turnează!» al aceluiași autor.
Spectacolul era însă «teatral» la
sînge. Scenariile după romane («A-
dela», «Istoria ieroglică», «Maes-
trul și Margareta», «Niște țărani»),
sînt, de asemenea, pur teatrale.
Nu văd cum s-ar putea face film
după ele — limbajul cinematogra-
fic este complet diferit. S-a afirmat,
întîmplător, că spectacolul «Niște
țărani», după Dinu Sărau, ar avea
o structură cinematografică, dar
eu nu cred.

— Ca să nu mai existe contro-
verse, de ce nu faci direct film?

— Mi s-a oferit posibilitatea, dar
sînt circumspectă. Mi se pare că
«nu știu meserie». De fapt, aș su-
feri complet dacă «m-aș retrace»
pentru o vreme din teatru pentru
a face film. Ar trebui să mă plictis-
esc înții de scenă, ori asta nu s-a

întîmplat încă. Ar însemna să con-
sider că mi-am dat toată măsura
pe scenă, ori eu cred că mai am de
explorat în bogăția infinită de po-
sibilități oferită de o scîndură «goa-
lă», fără tehnică și fără o industrie
constituită. Cred că actul teatral
(în afară de faptul că e primordial!)
e mai direct, mai cîstît, în orice
caz mai viu. Probabil însă că nu
voi rezista tentației, pentru că am
«sărit pîrleazul» pînă acum și la
păpuși, și la operă. Dacă se va
întîmpla, nu va fi pentru a mă de-
dica filmului, ci pentru a face încă
o experiență, utilă profesiei tea-
trale, pe care nu o voi trăda nicio-
dată.

— Ce subiecte te-ar tenta?

— Am vrut să fac un film după
«Adela», am intuit posibilitatea
unui scenariu după «Nu sînt turnul
Eiffel» și «Interviu», laolaltă (nu
l-am discutat cu Ecaterina Oproiu,
care, probabil, s-ar fi opus), am
pe masă început un scenariu după
«Sărmanul Dionis» al lui Eminescu.
Proiectele mele teatrale sînt însă
foarte ambițioase și nu am timp
nici măcar să termin cartea pe
care am început s-o scriu încă din
primăvară.

— Dar o formulă de «teatru
în film» nu ți-ar fi mai comodă,
mai apropiată?

— Cum a făcut Arianna Mnou-
chine în *Molière*? Era foarte bine.
Nu mi s-a oferit posibilitatea. Nu
mi-a dat nimeni peliculă pentru a
face filme după «Să îmbrăcăm pe
cei goi», după «Maestrul și Marga-
reta». Ar fi fost foarte bine dacă
spectacolele marilor noștri regi-
zori, pe care nu le mai numesc aici,
ar fi fost filmate de ei înșiși, așa
cum Wajda a filmat «Clasa moar-
tă» de Kantor. E reconfortant să
știi că totul rămîne într-un muzeu
al culturii țării tale. Decantarea va-
lorii reale se face în timp și, din
păcate, profesia mea este fulgu-
rantă, ca «fumigeei primăvara»,

cum spune Shakespeare despre dragoste. Trăim ca efemeridele și nu lăsăm mare lucru după noi, de aceea totul poate fi contestat. Numele, fotografiile, puținele cuvinte scrise, au consistența unui castel de cenușă...

— Cum ar arăta un film semnat de Cătălina Buzoianu?

— Nu știu. Dar cred că dacă voi face film, nu voi pasișea mijloace cinematografice consacrate. Probabil că voi avea orgoliul de a defila cu propriul meu ornament teatral sau, cum se spune, «potențial de afișare», nu?

Alexa Visarion:
«Cu Fellini e o altă poveste»

pune aceleași idei, aceleași obsesii și în teatru, și în film (amîndouă fiind, în fond, tot artă a spectacolului). E adevărat, modalitățile de expresie sînt diferite în teatru și în film, dar aceste modalități sînt doar uneltele mele, nu și argumentele. Acestea din urmă sînt primordiale și — repet — ele rămîn pentru mine aceleași în ambele cazuri.

— Deci n-aș risca prea mult afirmînd că teatrul pe care-l faci e «filmic»...

— Nu știu, nu mă interesează definițiile. Tot ce pot să-ți spun este că, într-adevăr, gîndesc teatrul în secvențe, de aici și sistemul de a face din fiecare piesă un decupaj regizoral. Acele idei predilecte obsesiei despre care vorbeam mi le caut în textul autorilor, le depistez, găsesc pînă la urmă în text propria mea viziune despre lume.

în film — este actorul. O întrebuințezi la fel?

— Dacă te referi la sistemul de lucru cu actorul, da. Pentru că pe mine — nici în teatru, nici în film — nu mă preocupă firescul interpretării, acel așa-zis «ca în viață». Eu vreau să descopăr și să arăt ceea ce viața ascunde de obicei, ceea ce oamenii refuză să vadă în viață, și în sensul acestui tip de realism îmi dirijez actorii. De aici și un anume mod al meu de a povesti, cu accentul pus pe momentele de criză, care relevă îndeobște tocmai aceste fețe nevăzute ale vieții. E logic, deci, să am același sistem de lucru cu actorii, căci ca să ajung să creez aceste momente, am nevoie de actori antrenati, foarte stăpîni pe arta lor, într-un cuvînt — de profesioniști.

— Și ce descoperi, care este «partea nevăzută a lunii»?

— Partea nevăzută a lunii. Pînă la urmă, și teatrul și cinematograful sînt tot un mod de a ajunge la tine însuși.

— Altceva. Se spune despre tine — cel puțin articolele tale, intervențiile tale publice (sau mai puțin publice) lasă să se înțeleagă acest lucru — că ai fi un regizor pe care nu-l interesează succesul de public. Asta în teatru. Dar în cinema?

— Și aici ar trebui să nuanțăm puțin lucrurile. Nu fac nimic «pentru public», în sensul că nu vreau să merg eu în împlinirea publicului, a gusturilor lui, ci încerc tot timpul să aleg și să-i propun eu temele de meditație capabile să-l intereseze. Dar, bineînțeles, că mă interesează dialogul cu publicul, și sigur că mă interesează, dacă în sală sînt 5 sau 500 de oameni. Însă nu-mi pot permite să fac concesii ca să fie notat undeva 500, în loc de 5.

— Ce crezi, Fellini, de pildă, face concesii?

— E altă discuție. Cu cît ești mai mare, ca creator, cu atît în tine obsesiile colective se sintetizează mai mult. Cu cît ești mai sus, cu atît trebuie să fii mai sensibil la tot ce te înconjoară.

— Și cum re-transmiți ceea ce ai aflat?

— Nu are importanță. Nu contează cum spui, ci ce spui. Indiferent de limbaj — mai vechi sau mai nou. Dacă ai să vezi *Inghițitorul de săbii* (la data înfîlîririi noastre încă nu-l văzusem — n.n.), vei descoperi în el procedeul de film foarte vechi. Și ce-i cu asta?

— E o noutate.

«Teatrul și filmul sînt tot un mod de-a ajunge la tine însuși»
(Înainte de tăcere cu Ion Caramitru și Valeria Seciu)

— Se spune — și nu tocmai lipsit de rațiune — că teatrul și filmul sînt două lucruri complet diferite. Ca regizor care ai făcut și teatru, și film, unde crezi că sînt totuși punctele de contact?

— Pentru mine, ca regizor, nu există nici o diferență. Eu fac o distincție netă între regia de concepție și regia ca meserie, profesie. Or, această regie concepută, pe care încerc să o fac practic eu, presu-

— De asta scenarizezi singur opere literare?

— Bineînțeles. A fost întîi Caragiale (*Înainte de tăcere*), apoi Sahia (*Inghițitorul de săbii*), urmează din nou Caragiale cu *Năpasta*...

— Una din «uneltele» despre care vorbeai — și care, întîmplător, e aceeași și în teatru și

Tudor Măărăscu:
«Trebuie să ne cîști-
găm publicul vizînd
însă mai sus»

— Tudor Măărăscu, al reputația unui om foarte obiectiv cu sine însuși; care crezi că este principala calitate a celor două filme pe care le-ai făcut pînă acum — «Bună seara, Irina» și «Învîingătorul»?

— Îți răspund fără nici o ezitare:

obligatoriu al cinematografului.

— Care ar consta în?...

— În însușirea unei baze realiste a narațiunii. După mine, orice film mare — Anul trecut la Marienbad, de exemplu — implică o narațiune, povestește ceva. Dar, cum în pictură, pentru a fi un mare abstractionist, trebuie să pornești de la a fi un foarte bun desenator — așa și în film, indiferent de subtilitățile la care ajungi în final, trebuie să începi prin a ști să narezi corect.

— Următorul tău film va marca depășirea acestei «școlari-zări» pe care ți-ai auto-impus-o?

nu numai respectate, dar și exploatare la maximum. Lucru foarte important, pe care filmul românesc contemporan îl uită de foarte multe ori cu desăvîrșire.

— Ce-i reproșezi acestei categorii (văd că ai ținut să nu absolutizezi) — s-o numim, cu indulgență — «periferice» a filmului contemporan românesc?

— Felul în care își construiește dinamismul, ritmul despre care discutăm la început. O face aproape exclusiv din decupaj și montaj. Uitînd de acel «montaj interior», al mișcării cuprinsă în planul general, care trebuie să funcționeze cu precizia și cu organicitatea cu care funcționează în teatru, atunci cînd vorbim de imaginea scenică ideală, așa cum arată ea în spectacolele — văzute de noi toți — lui Pintilie, Andrei Șerban, Peter Brook. La ei, fiecare «cadru» scenic înseamnă poveste, ritm, semnificație.

— Este un punct de vedere al creatorului. Dar marelui public crezi că îl poate urma și înțelege în aceste intenții de nuanță?

— Marelui public, în acord cu cei mai rafinați specialiști, au aplaudat «Regele Lear» al lui Peter Brook. Trebuie să știi să te adresezi, deopotrivă, ambelor categorii. Aceasta mi se pare a fi urgența numărul unu, vitală, a cinematografului nostru. Trebuie să ne cîști-găm publicul, vizînd însă foarte sus.

— Afirmînd astfel de exigențe, nu crezi că, pînă acum, nu ai făcut totul pentru acest subiect?

— În orice caz, nu l-am înșelat. I-am oferit două filme «curate», care nu l-au pervertit în nici un fel. Nici nu puteam să-i dau mai mult, pînă acum. De-aici încolo, e altă poveste. Și ar mai fi multe de spus.

— Știu. Dar te aștept după premiera «Himerei».



«Un Shakespeare al cinematografului» a fost numit acest grandios Orson Welles (aici în Falstaff, creație memorabilă)

ritmul și atmosfera. De fiecare dată altfel concepute și realizate, dar avînd — în amîndouă cazurile — o unitate a lor, proprie, distinctă.

— Există vreun raport între aceste caracteristici ale — să-i zicem — manierei tale cinematografice și experiența ta teatrală (mult mai bogată, dealtfel)?

— Incontestabil. Tot ce este bun în filmele mele se datorește teatrului. Dar a vorbi acum despre «maniera mea cinematografică» cred că este prematur. Cu cele două filme realizate pînă acum nu am făcut decît să învăț un abc

— Sper. Se numește Himera și are la bază un scenariu de Gh. Să-sărman. Poate să pară ciudat (ținînd cont de ce am făcut pînă acum) dar va fi un film de science-fiction. În el cred că voi reuși să concilies visurile mele în materie de film cu tot ce am acumulat pînă acum, lucrînd în teatru și în televiziune.

— Adică?

— Adică va fi un film teatral, în sensul cel mai bun al cuvîntului, așa cum — dacă vrei — filmele lui Fellini — mă gîndesc la un Satyricon la un Amarcord — sînt niște filme foarte teatrale, în care legile de bază ale teatrului sînt

Al. Tocilescu:
«Film? N-am timp.
Deocamdată»

— «Toca» ai făcut asistență de regie la un film regizat de Cornel Todea. Știu că nu era un gest întîmplător. Ce-a mai urmat?

— A urmat, în primul rînd, că filmul n-a ieșit atît de bun cum am fi vrut, și Todea și eu. Deci pun un prim punct și fac pauză. A ur-

mat apoi că — vrînd, realmente, foarte mult să fac film (este și unul din motivele, deloc întîmplătoare, pentru care am făcut asistența la Todea, regizor cu care «comunic» și în teatru și acasă), am lucrat cîteva luni la un decupaj (scenariul Angela Bocancea), care era ca și aprobat, mai lipsea puțin să intre în lucru. Dar am renunțat. Alt punct și pauză.

— **De ce?**

— Pentru că mi s-au oferit niște lucruri de valoare esențială în teatru. «Concurs de frumusețe», la Comedie, a lui Tudor Popescu; «Burghezul gentilom» (Molière) și «Molière» (Bulgakov) la «Bulandra», pe care le termin acum — nu e de ici — de colo, nu-i așa? Și atunci? Cînd să mai fac film? Să renunț la proiectele din teatru? Nu mai vorbesc că s-a mai profilat între timp un alt Tudor Popescu la «Vasilescu», un «japonez» la Piatra Neamț și încă altele, nu te mai încarc cu titluri. Doar să fiu nebun să renunț la șansele astea din teatru, despre care știu că vor fi succese, pentru o iluzorie reușită — de fapt nu iluzorie, dar problematică în orice caz — în cinema. A d'autres.

— **Și totuși, filmul nu te tentează?**

— Ei, cum să nu mă tenteze! Dar nu acum. N-am timp. Și apoi, ce-aș vrea eu să fac, nu prea vād să se caute, la ora actuală.

— **Ce-ai vrea să faci?**

— Un musical uriaș — pe o structură comică, bineînțeles, cu mii de figuranți, cu tot ce cinematograful e capabil să aducă în folosul unei expresii de șoc, fabuloase. Culmea e că gîndul meu este realist. Se poate realiza, în România, un film care să «bată» de departe producțiile de gen ale Hollywood-ului, și, în general, toate West-Side Story-urile de pe lume. Ne lipsește un singur om — se pare, de neeludat — regizorul.

— **Ai fi în stare să fii tu regizorul?**

— Evident. Altfel nici n-aș vorbi. Căci, cum ți-am spus, n-am timp. Am repetiție la teatru.

(Sună telefonul. Cotescu — «Molière» — e impacientat. A întîrziat regizorul. Mea culpa).

Florin Făulescu:
«Neapărat, film»

— **Ți-am văzut aproape toate spectacolele, în orice caz — pe**



Un «Unchiul Vania» care a trecut cu succes rampa și ecranul (datorită lui Andrei Mihalkov-Koncealovski și lui Inochenti Smoktunovskii)

cele mai bune: «Pluta meduzei» (Sorescu), «În căutarea sensului pierdut» (Băleșu), «Există nervi» (Sorescu). Există în fiecare din ele o preocupare izbitoare pentru ceea ce criticul de film numește «plan-detaliu». Aproape fiecare din montările tale este o înșiruire de astfel de «planuri-detaliu», căutate și exploatare (prin jocul culorilor, prin lumini, prin decor) cu încredințare. Care este explicația?

— N-o știu. Găsiți-o voi, criticii. Așa simt eu că trebuie făcut teatrul. Sau, poate acest gen de teatru, pentru că toate piesele pe care le-ai amintit au în ele o doză de abstracție și de discontinuitate a fabulei. Trebuia să materializez, să fac într-un fel vizibilă fluenta acțiunii, și atunci am apelat la chestiile astea cărora tu le zici «planuri-detaliu».

— **Nu ești deloc familiarizat cu limbajul cinematografic?**

— Limbajul criticului de cinema, vrei să spui. Nu, nu prea sînt. Nu mă interesează terminologiile, ci eficacitatea mijloacelor pe care le folosesc. Spectatorul trebuie să înțeleagă cu toate simțurile sale substratul vorbelor rostite pe scenă. Și atunci, sarcina mea este să fac vizibil acest substrat.

— **Ai vrea să faci film?**

— Dar fac film. Joc un rol, aproape principal, în filmul lui Dan Pița, *Excursia*.

— **Te amuză?**

— Într-un fel, da. Sînt un bun actor. Vorbind serios însă, cred că sînt un și mai bun regizor. Și rolul ăsta este o porțiță prin

care încerc să intru într-o lume care încă nu e a mea, dar care trebuie să devină neapărat.

— **De ce «neapărat»?**

— Am făcut pînă acum trei-patru spectacole bune de teatru. Mă mai gîndesc la încă vreo trei (între ele, «Dirijorul» de D.R. Popescu este o prioritate absolută). Dacă le reușesc, așa cum aș vrea eu și pe astea, am impresia că nu prea mai am nimic de spus. În teatru, cel puțin. Trebuie neapărat să fac film.

— **Ce te-ar tenta?**

— Acum, «Meșterul Manole». Îi visez acest film.

— **De ce? E un subiect destul de bățut. În teatru, cel puțin.**

— Hai să fim serioși. Ce se poate vestește, de obicei, în «Meșterul Manole»? Cum nu reușesc zidarii să ridice mănăstirea, cum își așteaptă nevestele, cum o zidește Manole pe Ana, etc., etc. Dar ce se întîmplă între Manole și Ana, cînd sînt ei singuri, față în față, cum ajunge Manole să se prăbușească în el, într-atît, încît să devină Icar, asta — și multe altele — nu ne sînt spuse nicăieri. Din păcate, nu știu, nu pot să scriu scenariu. Mi-ar trebui un D.R. Popescu pentru asta.

— **De ce tocmai D.R. Popescu**

— Pentru că a scris «Acești îngeri triști» și «Dirijorul». N-ar fi rău să le recitească și directorii caselor de film, poate atunci m-ar înțelege.

*Interviuri realizate
de Dinu KIVU*

pictura și filmul

Un cineast
avant la lettre:
Toulouse Lautrec.
Un «decor» real:
Moulin Rouge

Și un «pictor»
de atmosferă»,
John Huston,
în filmul
despre Lautrec

a 7-a și



celelalte arte

De la Giotto la Rubliov



Cinematograful se naște cam în timpul în care ultimul mare realism plastic se pregătește să părăsească scena. Impresionismul a fost acest ultim curent

care a încercat să prindă ceva din substanța lumii care ne înconjoară, căutând însă esența în efemer, frumusețea în grație, profunzimea în clipă și superficialitate. Aparența a fost cel din urmă înveliș al realității înconjurătoare pe care pictorii aveau să și-l revendică viguros. Imediat după aceea, post-impressionismul și în linie dreaptă fovismul, cubismul, constructivismul, expresionismul ori abstracționismul, părăsesc căutarea realului în favoarea căutării picturii. Tabloul înceta să mai fie un «entre-metteur» între privitor și lumea înconjurătoare, începând să-și declame propriile adevăruri, să-l atragă pe amatorul de pictură într-un univers care aparținea în exclusivitate plasticii și în care sensul, comunicarea se

fac cu mijloacele și scopurile acestui univers.

E adevărat că acest dezacord apăruse încă în plină epocă romantică, depășirea lui David și Ingres de către Géricault ori Delacroix fiind mai mult o negare decât o evoluție. În impresionism, realitatea se evaporase aproape cu totul, era o imagine, și de aceea risipirea ei a fost cu atât mai ușoară. Vaporoasele peisaje ale lui Monet și Renoir, grația balerinelor lui Degas nu se puteau opune vigurosului asalt dat de spiritul unui Seurat și energia lui Van Gogh, intuiția lui Gauguin și structura hiperintelectuală a lui Cézanne.

O epocă, care începuse cu cinci secole înainte se încheia; realitatea își făcea bagajele căutându-și, la rîndu-i, noi mijloace, prieteni noi, mai generoși și dacă se poate mai fideli. **Ieșirea de la uzinele Lumière** consemna noua alianță dintre cinematograful și realitate, tot așa cum **Domnișoarele din Avig-**

non certificau divorțul vechiului cuplu: pictură-realitate.

Izvoarele

Pentru a înțelege cât de cît această articulare istorică care este cearța realității cu pictura și invenția cinematografului, fapte petrecute la sfîrșitul secolului trecut — va trebui să ne întoarcem puțin înapoi, mai exact la izvoarele civilizației europene moderne care a fost Renașterea. Pentru prima oară atunci realitatea a apărut ca o problemă, ca un univers ascunzînd taine posibile de dezlegat, o lume căreia i se puteau adresa întrebări... Omul renascentist își înstrăinează lumea, o aruncă în afara sufletului dorind s-o **reacapeze** prin ea însăși. Știința, spiritul obiectiv erau, evident, uneltele care ofereau o șansă acestei noi redescoperiri a lumii, o redescoperire care însemna în același timp și o luptă cu sta-

ticul gândirii religioase, cu obscurantismul, cu violența celui care se încapăținează să vrea să nu știe. Paradoxal, dar arta Renașterii se naște din știință sau cel puțin cu ajutorul ei. Paolo Ucello, Piero de la Francesca, Alberti, da Vinci au fost pe lângă pictori și matematicieni, fizicieni, chimiști, geometri.

Similar, cinci secole mai încolo, arta șapte secole naște din și cu ajutorul opticii, chimiei, mecanicii, acusticii. Paralela nu e întâmplătoare, în ambele cazuri cele două arte având ambiția să fie oglinzi, reprezentări contigue, martore ale unei lumi din care făceau parte în mod concret. Sigur că și artistul gotic avea nevoie de matematică pentru a-și înălța catedralele, numai că știința nu una artistul cu lumea, ci dimpotrivă o folosea pentru a-l izola. Catedrala evului mediu strângea în sine toată semnificația existenței. Sensul religios nu numai că domina dar și producea operele respective. Într-un antropocentrism exhaustiv, religia rezolva problema existenței și înțelesurile universului alegând să-l creeze din sine. Arta emana și separa în același timp sacralul de profan. Pentru renașcențiști, ca și pentru toți cei care i-au urmat, ecuația era simplă: Adevăr=Realitate. Ceva care suna la fel de simplu și de complicat ca și preceptul platonice: bun=frumos=adevăr.

Iluzia

Și totuși accesul la acest real nu s-a făcut în mod direct, cum ar fi fost de așteptat, ci printr-un truc: perspectiva. Perspectiva, care de la italieni încoace s-a dovedit apănajul întregii arte europene pînă la fovism și cubism, este construirea spațiului plastic imitînd legile de tormare a văzului în trei dimensiuni. Această identitate psihică între lumea obișnuită și cea estetică, din punctul de vedere al ochiului, va naște legi de gândire noi, în care similitudinea cu realul, pornită de la cele trei dimensiuni, se va lărge și asupra altor laturi ale imaginii. Cu alte cuvinte, știința l-a învățat pe artist să înșele privirea pentru a putea spune adevărul sufletului. Tot astfel cinematograful și-a ridicat edificiul pe un amănunt fiziologic: persistența retiniană a imaginii care ne face să vedem mișcîndu-se un șir de fotografii statice. Nu-i fără învățăminte această alianță între veritabil și contra-făcut care pare să se așeze chiar

la izvoarele artei. Numai că, mergînd pe frînghia îngustă care este imbinarea fanteziei cu adevărul, a concretului cu imaginarul, omul a dorit să-și găsească un sprijin ferm, o legătură anteică cu pămîntul, care să-i certifice legitimitatea efortului artistic și moral pe care-l făcea. De aceea realul a fost proba de foc a oricărei arte. Dincolo, și prin iluzie, configurația realului trebuia să răzbată pînă la opera de artă. Nu semnificațiile absconse, eterice și dizolvante în cele din urmă ale oricărei comunicări s-au dovedit adevăruri perene, ci tocmai acest realism fățis ori ascuns, căreia i s-a subordonat arta dintotdeauna. Atunci cînd face apel la arhetipuri, subconștient, imaginar antropologic, atunci cînd se numește hiper, supra-realism, dadaism ori structuralism, absurdă

fi erau valabile — decît să concretizeze, să aducă spre adevărata natură a cinematografului care e reprezentarea realului — și visul, și psihanaliza, și sistemele esoterice. În fond, are mai puțină importanță maniera în care e exprimat un adevăr, important este ca această expresie și conotațiile ei să fie puse dintr-o și pe o bază realistă. În acest caz realismul, așa cum îl înțelegem noi, trece de granița unui simplu concept de stil devenind o modalitate de existență care face posibilă comunicarea dintre artist și spectator, el împinge pictura și cinematograful către sufletele celor care vor și au nevoie să le înțeleagă.

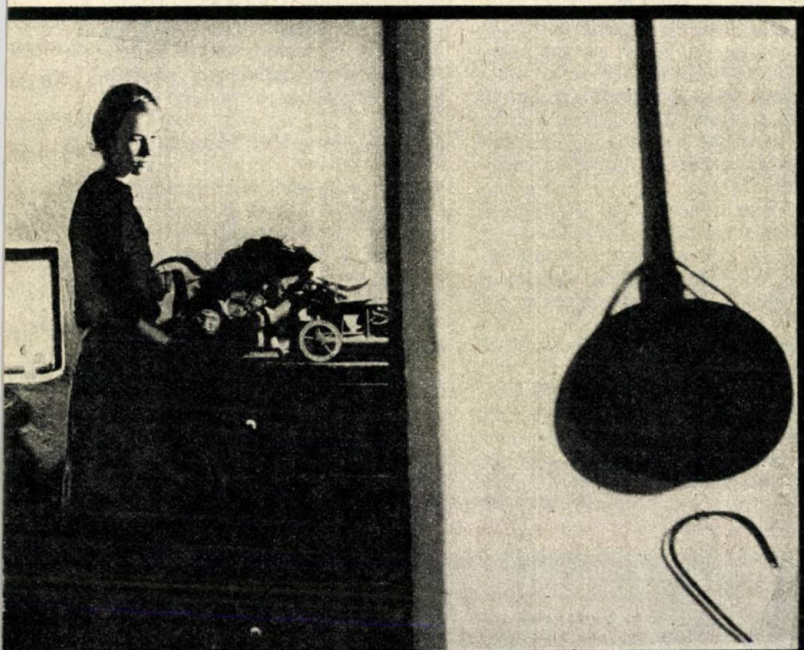
Cînd Giotto a descoperit iluzia celei de-a treia dimensiuni, zidurile tuturor bazilicilor din lume au fost spulberate, ele devenind, din obsta-



Pictorul
ca
«ochi
deschis
spre
adevăr»:
Ștefan
Luchian
de
Nicolae
Mărgineanu
cu
Ion
Caramitru

ori pop — arta modernă își construiește o cale specială de acces la lumea înconjurătoare, similitudinii și interferențe care chiar dacă neagă figurativul nu pot nega ceea ce se ascunde în spatele acestuia: existența care generează ambele ipostaze. Iluzia poate duce la figurativ ori la abstract, dar nu te poate arunca în afara realității. Cînd, sub presiunea contextului cultural în care gîndeau criticii de cinema, de la Canudo, Faure la Pasolini și Godard, aduceau în discuție aspectul oniric, inconștient, fantastic al limbajului filmic, ei nu făceau — în măsura în care aceste observa-

cole, ferestre către lume. Frescele Renașterii sînt mai întîi spectacol și mai apoi funcții arhitectonice. Privind la bătăliile pe care ni le-au lăsat Ucello, Francesca, Michelangelo, nu putem să nu fim izbiți de asemănarea cu scenele mari din filme precum *Nevski*, *Cavalerii teutoni*, *Columna* etc. Prin perspectivă, pictorul evului mediu își lăsa chilia și se unea cu lumea în care trăia, respira, în care minca, iubea și spera. Geometria îi dădea siguranța apartenenței la un univers palpabil, în care valorile tactile și morale, auditive ori psihice



Stilul e regizorul și operatorul, atunci când ei au o singură ambiție: filmul (*Nunta de piatră* — regia Mircea Veroiu și Dan Pița; imaginea Iosif Demian)

puteau fi traduse în limbajul artei. Această sete de real izbucnește în secolul XIV pentru a nu se potoli nici în ziua de azi. Putem spune că, într-un sens, **cinematograful este consecința logică a invenției lui Giotto în domeniul picturii.**

Montajul de atracții și chiar celebra sa încercare de a încorpora dialectica hegeliană mișcării sensului cinematografic au devenit mijloace extrem de eficiente de exprimare a realului într-un cinema cum este cel sud-american «al violenței», ori în cel poetic și dina-

În căutarea sufletului omenesc, arta n-a încetat niciodată să-și pună întrebări

Paradoxul științei

Această vecinătate a realului duce la fenomene la prima vedere bizare. Idei și eforturi estetice menite să scoată arta de pe orbita unei reprezentări naturaliste, înțeleasă ca didactică și fadă, sînt deturnate în afirmări și mai acute ale acestor laturi. Probabil cel mai important cineașt al primei perioade, Eisenstein, a venit în film din plină atmosferă constructivistă.

mitard al lui Godard și Truffaut. Tot astfel suprarealismul lui Buñuel devine «operativ», cînd este integrat unei secvențe evenimentiale normale cum este cea din **Viridiana**. Aici accentele suprarealiste, fie stilistice, fie narative, sînt supuse unui realism hispanic dus la extrem. Filmul, alături de celelalte arte, a pornit expediția de căutare a unui om nou, aparținînd unui univers în continuă schimbare și al cărui fel de a fi trebuia gîndit și reprezentat după alte legi decît cele obișnuite, rămînînd to-

tuși în aceeași legătură intimă cu realitatea de la care pleacă și la care se raportează fără încetare.

Dincolo de mit, dincolo de narațiune

Pentru cei vechi masca tragediei antice trimitea la zeu, ridica actorul dincolo de condiția sa terestră; în pictura renașcentistă, zeul nu ascunde de cele mai multe ori decît un om. Această dezghiocare a universului, coborîrea lui de pe pedestal și împingerea în mijlocul lumii trăite efectiv, se face pornind și sprijinindu-se pe spiritul științific. Anatomia lui Michelangelo, ca și arhitectura lui Eisenstein, matematica lui Brunelleschi ori psihanaliza lui Pasolini nu sînt răsfațuri de artiști, ci izvoare vii, căi de acces către înțelesurile profunde și **obiective** pe care operele lor ambicionează să le capteze universului.

Nu mai că acest sens nu este valoare estetică decît, și numai cînd obiectivul este părăsit în favoarea unui empirism la prima vedere deconcertant. Este momentul în care strategia creației artistice, în efortul ei de a corespunde realului de la care pleacă și la care vrea să se întoarcă, face apel la narațiune. Nu numai cinematograful, dar și pictura povestește. Mai toate tablourile fac apel pentru subiect la mituri creștine sau păgîne, la alegorii, fapte istorice etc. Pînă și prezenteismul impresionismului nu părăsește lumea poveștii, ci numai îi atomizează faptele, redînd fragmente, sugestii ale unor serii evenimentiale complexe (vezi ba-lurile lui Renoir, scenele de familie ori cele din culise ale lui Degas). Artă modernă a știut că nu se poate elibera de realismul precedent pînă nu reușește să treacă dincolo de această chingă a narațiunii.

Pentru cinematograful însă, story-ul este, cel puțin, deocamdată, plexul solar din care poate să-și desfășoare virtuțile sale estetice. Numai povestind, filmul poate porni în căutarea chipului său artistic. De la narațiune, prin ea, chiar dacă depășind-o, s-au creat marile opere de pînă acum. Dar narațiunea, prin însăși natura sa, este antropomorfizantă, o modalitate de acces la realitate care deformează în sens centripet. Ea explică și aduce totul la om. Fantastică ori adevărată, povestea trece toate semnificațiile în spinarea omului.

Dintr-un stil, realismul devine pentru artist un mod de a exista

Arta portretului

Doă sînt în principal, locurile în care această identitate de motive și tendințe, dintre plastică și cinema, își găsesc expresia concretă: punerea în scenă și expresia feței omenestii.

Portretul își are corespondentul filmic în prim-plan, amîndouă modurile de reprezentare dovedind o egală și constantă putere de fascinație pentru mai toți marii artiști. Geografia feței omenestii s-a arătat a fi mai mult decît o îmbinare de ritmuri vizuale, ea devenind o cale pasionantă către adîncurile sufletului omenesc. Poate că, referindu-se la acest «plan secund», Henry Miller spunea undeva că, în marile portrete, ne regăsim cu toții, semănăm în acest sens și cu sfinții lui Mantegna, cu regii lui Velasquez și cu țărani lui Bruegel. Întotdeauna ansamblul feței omenestii spune mai multe taine decît părțile luate separat. S-a dat vina pe privire... Poate că dincolo de retină, dincolo de circumstanțe, drumul către tainele sufletului își dovedește eficiența și acest lucru îl știa la fel de bine și Ingres, cînd îi făcea portretul doamnei Rivet și Greg Toland cînd îl aducea în prim-plan pe Kane — sub chipul lui Welles —, tot așa cum această profunzime era ținta lui Rafael cînd îl picta pe Dante în Parnas dar și ținta lui Eisenstein în **Ivan cel Groaznic**, ori a lui Scorsese în **Taurul furios** cînd încearcă cu ajutorul expresiei lui Cerkasov și respectiv a lui De Niro să ajungă să spună totul despre personajele lor. Arta portretului merge la Iulian Mihu în **Felix și Otilia** de la ineditul geografiei faciale către jocul subtil al grotescului cu suavul, al grației și eleganței unor personaje ca Otilia ori Pascalopol opus neliniștii și violenței unui Stănică ori Titi. În fapt, filmul românesc posedă o adevărată școală a prim-planului — în care opere ca **Tănase Scatiu** (Pița), **Dincolo de pod** (Veroliu) ori **Actorul și sălbaticii** (Manole Marcus) au excelat.

Punerea în scenă este o proble-

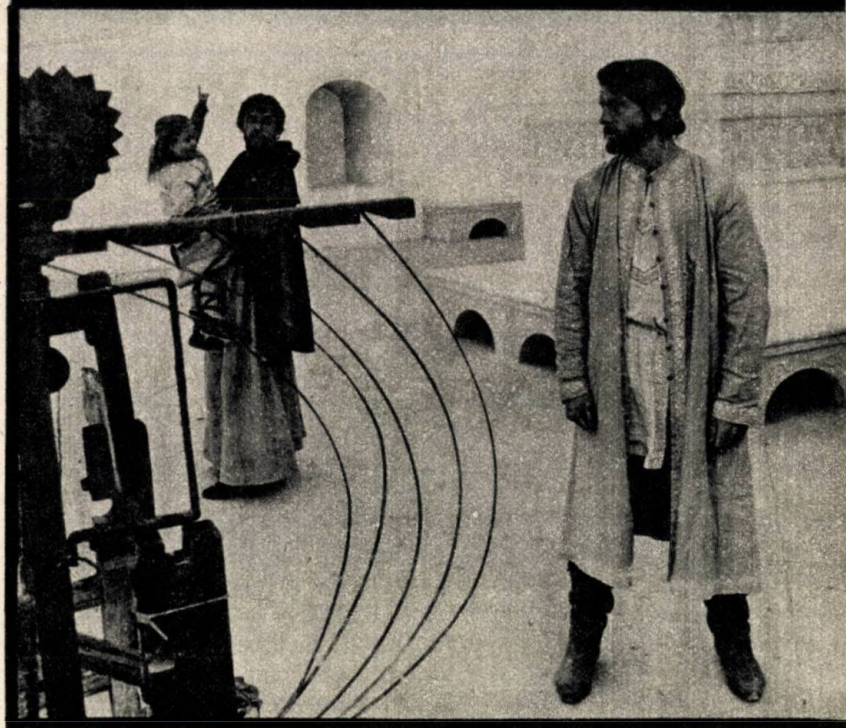
mă mult mai complexă, dar ea pornește de la constatarea că sensul se poate naște la fel de bine din relație, tot cum și din descriere, din subtext ca și din speculație. Cînd Piero de la Francesca pune tre personaje să fie indifferente la scena atroce din planul doi al tabloului «Răstignirea», contrastul era dat nu numai de dispoziția sufletească a personajelor, dar și de poziția în care erau dispuse. La fel în **Rubliov**, întoarcerea privirii nu e un simplu accent plastic, ea contribuie la crearea impresiei că personajul este prin tot ce spune, ce face, ce este (deci și prin siluetă) o continuă întrebare adresată existenței. În **Persona** lui Bergman, poziția fețelor eroilor joa-

că sensul și drama relației dintre ei. În film intervine și elementul temporal, mișcarea efectivă. Dar mecanismul semnificației este fundamental același.

Nu știm dacă pictura va rămîne mereu despărțită de figurativ și dacă inima filmului va bate mereu doar din mijlocul realității vii, al cotidianului ori al oniricului «concretizat». Ceea ce știm însă, cu siguranță, este că arta nu va înceta să-și pună mereu probleme și că cea a realului va fi mereu una dintre cele mai de seamă. Sigur, în spațiile ei se ascund primejdii, capcane, înșelăciuni și obstacole, dar nimeni nu poate nega că această fascinație care atrage privirile se datorează faptului că întotdeauna receptarea, reprezentarea, înțelegerea, descifrarea, acaparea, cu alte cuvinte aventura realului în artă ascunde de fiecare dată un drum, un drum cu întrebări și răspunsuri, și amintindu-mi din nou de H. Miller, îl voi cita în aprecierea lui că singura diferență dintre vii și morți este capacitatea de a-ți pune întrebări... (Nexus)

Dan STOICA

Creația ca personaj, creatorul ca destin (*Rubliov de Tarkovski*)





O mare regizoare
de teatru
Arianne Mnouchine,
tentată de cinematograful
realizează *Molier*

Arta artelor sau lăcomia nepedepsită



Cunosc câțiva intelectuali, fini, cultivați, capabili de o profundă înțelegere a artelor, care continuă să se opună receptării consecvente a uneia dintre ele, și anume — ați ghicit! — a cinematografului, sub cuvânt că nu-și merită încă dreptul de a se numi «A ȘAPTEA!» Argumentele sînt multiple, dar cel care revine cu o specială îndărătnicie este acela privind «impuritatea» artei filmului, caracterul ei compozit.

Ce-i drept, există filme care încearcă să concentreze, în 90 de minute, substanța unui roman, pro-

punînd o narațiune (de tip balzacian sau proustian sau kafkian). Povestirea vizuală, cu factorul captivant pe care-l implică, se petrece la altă cotă psihică și spirituală decît **lectura**, căreia reverberațiile scriiturii îi pretind stăruință și revenire și meditație. Evenimentele, exterioare sau interioare, se succed nu numai în ritmuri diferite ci și la «dimensiuni» diferite. Totuși **nuvela și romanul** (nu mă refer la ecranizări) constituie principala sursă de inspirație a majorității producției de filme. Nici n-ar fi cazul să dau exemple — într-atît de numeroase sînt; aș aminti doar **Nasul** (de tipul marelui roman epic), **Fra-**

gii sălbatici (pe linia unei proze proustiene) și mă abțin din economie de spațiu de la pomenirea unora care țin de romanul picaresc, de Bildungsroman, ș.a.m.d.

Dar filmul-poem? Bazate pe cite o metaforă sau un simbol, un balon roșu, un cal alb, un circ — sau pe o atmosferă feerică, fantastică, de legendă, de mit, de mister sacru sau profan, deși mai puțin frecvente, filmele poematice s-au impus, și-au cîștigat legitimitatea, ca și filmul eseu (mai rare... poate Pasolini, poate Godard ș.a.) dar, oricum, iată literatura, multiform prezentă în «educația mezeinei».

Tot astfel, în căutarea specifice-

lui și a autonomiei (relative, bine-înțeles) oare arta cinematografică, esențial vizuală, nu s-a hrănit dintr-o altă, tot esențial vizuală, și anume arta plastică? Ca și în ce privește ecranizarea, nu mă refer la împrumuturi, aluzii directe (vezi «Cina cea de taină», vizată în **Viridiana** și **M.A.S.H.**), ci, mai degrabă, la caracterul «grafic» pe care îl are aventura la «enluminures», la tablou de gen, la frescă, apărind în **Satyricon**, în **Dantelăreasa**, etc., la nuanțe de «lavis», la minuția de tip «trompe l'oeil», conjugată cu imaginația suprealistă, la filmul «pictat» impresionist etc.

În ce privește impactul cu muzica (iarăși, nu mă refer la opere sau operete filmate, nici la filme inspirate din viața muzicienilor) există un număr impresionant de comedii muzicale, «musical»-uri propriu-zise, originalul film-operă **Umbrele din Cherbourg**, **prezența muzicii**, ca factor de sugestie și potențare în covârșitoarea majoritate a producției cinematografice, iar, în cazuri mai subtile, **gîndirea** de tip muzical, cu motive și leit-motive, dezvoltări simfonice, etc.

Să mai amintesc ce-i datorează cinematograful artei teatrale? Iar dacă filme-dans (nu filme cu dansuri) nu prea cunosc și filme-sculpturi, nici atât — pot eu să mă opun interlocutorului meu atunci cînd acesta susține că arta filmului e un conglomerat, că în componența lui intră și alte arte care, asemenea rîurilor vărsîndu-se în mare, își pierd o parte din specificitate? Este dreptul lui să prefere să se adreseze acelor arte a căror istorie e mai veche și al căror patrimoniu de valori s-a dovedit mai puțin amenințat nu numai de imixtiuni ale altor domenii artistice, ci, mai ales, de mode, de comercializare, de ingerințe tehnice, de prea numeroși factori de «colaborare».

Dar oare fascinația cinematografului emană și din lăcomia cu care înghite o cantitate apreciabilă de opere și capodopere **semnate**, colaboratorii supunîndu-se unei proeminente personalități tutelare.

Pasionați sau nu de film, să salutăm, totuși, expansiunea acestei arte sintetice, nu în sens chimic ci în sens filosofic, care poate fi și simptomul unor fuziuni creatoare intime, cu sens umanist, ce se afirmă, de obicei, în epoci de înflorire...

E una din speranțele pe care mi le îngădui, cu toate dramaticele conflicte care sfîșie lumea de azi.

Nina CASSIAN

memento Brașov '81

Sărbătorind talentul



O întîlnire ca aceea la care am avut bucuria să particip cu prilejul sărbătoririi la Brașov a 25 de ani de la terminarea

studiilor actoricești de către o promoție de artiști cunoscuți și îndrăgiți, răspunde nevoii umane de a ne reîntîlni, fie și pentru o clipă, cu tinerețea, cu prietenii vechi, cu ambianța acelor ani de formare, de începuturi profesionale, ani care nu se mai întorc și pe care fiecare dintre noi li păstrează în inimă. Dar întrucît manifestarea la care mă refer nu a avut un caracter închis ci unul public, și efectul ei a fost «public» și s-a reflectat ca atare în reacțiile imediate sau ulterioare ale celor care au participat în mod direct sau indirect la această frumoasă sărbătoare. În sala Teatrului din Brașov, devenită neîncăpătoare (cu scaune suplimentare aduse pînă și în spațiul orchestrelor), un mare număr de oameni și-au exprimat satisfacția de a putea fi de față la acest emoționant eveniment. Zeci și sute de scrisori sosite pe adresa Televiziunii stau mărturie a emoției care i-a însuflețit pe cei care, prin intermediul micului ecran, au fost alături de actorii îndrăgiți. Am asistat astfel la un adevărat «test» (absolvit cu brio) al viabilității și forței artei teatrale.

Regăsindu-i în acea seară, din nou împreună, pe cei 34 de absolvenți de odinioară, revăzîndu-le în minte realizările actoricești obținute de-a lungul unui sfert de veac, mi-am confirmat impresia că, dincolo de personalitatea distinctă a fiecăruia dintre ei, există un anumit fel unitar, al lor, în abordarea din punct de vedere conceptual al profesiei teatrale. Această observație îmi pare a fi cu atât mai importantă cu cît este cunoscut faptul că acești actori își desfășoară munca în teatre diferite, iar calitatea umană și actoricească a fiecăruia dintre cei sărbătorii atunci a căpătat, pentru o seară, o nouă strălucire dată de rememorarea unui efort individual și totodată colectiv, a unor începuturi frumoase și a unui drum în viață...

Se discută pretutindeni problema folosirii complete a resurselor tehnice și umane. Privindu-i și ascultîndu-i pe acești

actori de frunte ai țării, m-am întrebat dacă imensul lor potențial creator este integral valorificat. Cred că cinematografia, televiziunea, ar trebui să fie mai îndrăznețe în distribuirea unor actori care joacă la teatrele din țară. Sînt conșvîsă că în acest fel, alături de actorii consacrați ai scenei noastre, ne-am putea bucura și de «chilipuri» noi, de talente încă insuficient explorate ori cunoscute doar pe plan local. Aceasta ar mări prestigiul actorilor din provincie, prestigiu care s-ar răsfîrînge cu necesitate și asupra colectivelor în care aceștia își desfășoară activitatea...

I-am ascultat lînd cuvîntul în dimineața următoare spectacolului festiv, în cadrul unei discuții pe teme profesionale, și m-a bucurat modul responsabil de a se referi la profesiunea lor. Oare printre ei nu s-ar afla niciunul care acum, în anii deplinei maturități beneficiare a unei vaste experiențe, și-ar putea asuma răspunderea de a anima și de a conduce un colectiv teatral? Cîtă bucurie ne-ar aduce vestea că teatrul din cutare sau cutare loc se înviorază datorită unuia dintre actorii acestei generații îmbrățișate și aplaudate cu atîta dragoste...

Caldă manifestare de prețuire a spectatorilor față de cei care au avut frîncheata să mărturisească cei 25 de ani de cînd au pășit, pentru prima oară, pe podiumul scenei, largul ecou în rîndurile iubitorilor de teatru din întreaga țară, îi împovărează, socot, cu o înnoită răspundere socială, umană, pe reprezentanții acestei «promoții de aur» a teatrului românesc, așa cum pe drept cuvînt a fost numită... «Povara» pe care am amintit-o aici, alături de altele care sînt parte integrantă a frumuseții și muncii de atîtea ori aspre a profesiei noastre, nu apasă doar pe umerii acestei promoții, ci și asupra tuturor acelor care și-au asumat răspunderea demnă de a face din teatru «gîndina vieții».

Ca actor și dascăl pot spune că această — nu mă jenez să repet — emoționantă recunoaștere a rolului social și a valorii artei actoricești, a constituit pentru mine o adevărată sărbătoare sufletească.

Beate FREDANOV

A vedea, nu numai a privi

Iosif Demian:
«Efecte și defecte»

Apariția fotografiei obligă artele plastice să depășească reproducerea fidelă a realității și le împinge pe alte căi — expresionism, impresionism, abstracționism. Tehnica fotografică precară influențează la rândul ei artele plastice. Fotografia este o invenție eminamente tehnică. Apariția filmului obligă fotografia să-și găsească o altă zonă de acțiune. Instantaneele capătă o altă valoare, datorită mișcării. Fotografia se apropie atunci de arhitectură, căutând materializarea unor forme. Filmul caută situații reale, fotografia — situații ireale (vezi Salvador Dali și fotografiile sale). În continuare a apărut televiziunea, a cărei formulă nu este diferită de cinema, fiind un cinema în direct. Filmul nu are posibilitatea să iasă din zona realistă — el evoluează prin invenții tehnice (scopie, stereofonie etc.) cu care încearcă să contracareze televiziunea. Aceasta a influențat filmul: limbajul lui tradițional s-a modificat, elemente de limbaj ale televiziunii au fost preluate și simulate, ajungându-se la un anume tip de imagine care depășește documentarul. Se scot în evidență defecte care devin efecte.

Cu toate aceste modificări care apar în structura fiecărui limbaj, factorul comun este efectul vizual — deci ne întorcem la pictură. Elementul comun este chenarul care delimitează segmentul de realitate.

**Cum se influențează
reciproc
artele plastice și filmul?
Ne răspund câțiva dintre creatorii
unor
imagini memorabile
pentru a șaptea artă**

Dar nici pictura, nici fotografia nu vor putea folosi sunetul. În schimb, ambele au un mare avantaj față de film și Televiziune — consumarea lor se produce în orice ambianță care le influențează la rândul ei. De asemenea, ele pot depăși faza realistă. Efectele cinematografice și fotografice în acest sens rămân formale, sînt valabile ca experiment și nu devin elemente constante de limbaj. Singura posibilitate a cinematografului și a televiziunii de a ieși din zona realului «fotografiat» este de a se raporta la experiențe din artele plastice și fotografice care tin de tonalitate, culoare. Culmea e că, în acest demers, filmul nu mizează pe mișcare și pe posibilitățile de montaj (adică pe specificul său) care în general rămân realiste. Uneori se caută pretexte (filme despre pictori, despre epoci) pentru aceste experiențe.

Filmele mai rafinate ale unui Russell, Kubrick, Antonioni, Fellini, Bergman, care depășesc «faza for-

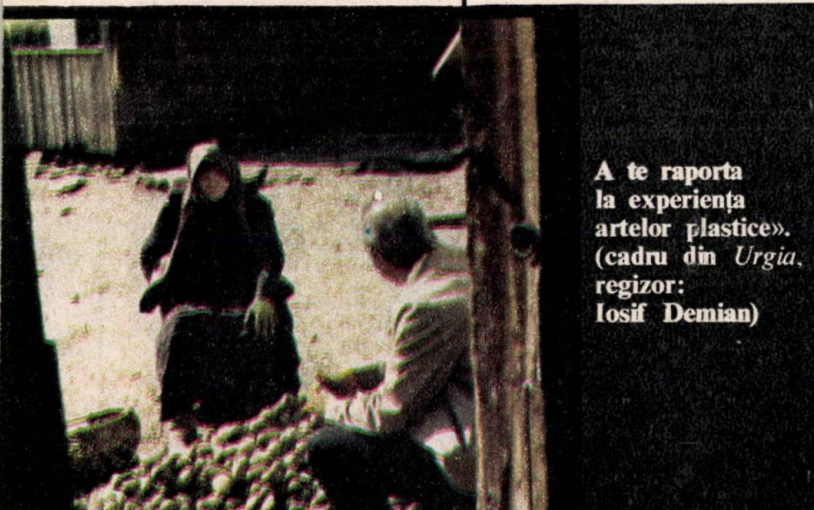
mală», urmăresc starea prin asamblări coloristice. Ei nu se mai referă la un singur pictor, ci la un anume tip de pictură. De pildă, Fellini în **Clovnii** seamănă cu Chagall, fără să fie Chagall, de fapt intră în zona posibilă a unui Chagall.

Influența dintre film și arte plastice este reciprocă. Așa cum filmul generează o anume literatură, el influențează și pictura. Pictura electronică pleacă de la influențele televiziunii ca și pictura care îmbină elemente abstracte cu cele realiste. Artele plastice se mențin în zona abstractului, care este foarte bogată. Filmul capătă un caracter social mai pregnant decît pînă acum, se desparte de influențele formale căutîndu-și rezerve în zona sociologică. Foarte curînd se va produce o mare ruptură — filmele estetizante vor rămîne claustrate. Refuzul spectatorului față de acestea se va materializa prin apetența pentru filme cu lumi ireale (science-fiction, basmul).

De asemenea va avea loc reconsiderarea unor filme care nu au reprezentat în epocă mare lucru, dar care, retrospectiv, fiind aproape de epocă, vor deveni un limbaj hiperestetizat, vor constitui documente și vor căpăta valori artistice dincolo de nivelul la care au funcționat la vremea lor. Aceasta va influența și pictura și întoarcerea ei spre realism, naturalism.

Și la noi descoperim mici încercări dintre care puține au rezistat. Din punct de vedere formal, ele se află la o anume cotă de valoare. Dar forma depășește conținutul. Așa este **Harap Alb**, unde mesajul de idei este mult mai firav decît învelișul formal. Sau **Între oglinzi paralele**, care încearcă picturalizarea unei lumi, nevoia autorului de analiză plastică încetinind ritmul analizei

**A te raporta
la experiența
artelor plastice».
(cadru din *Urgia*,
regizor:
Iosif Demian)**





**Dintre sute
de imagini
cîte vor rămîne
oare în arhiva
vremii?
(Vacanță
tragică,
cu
Mircea Dăciomă
și Anda Onesa;
imaginea:
Anghel Deca)**

epice și sociale. În **Lumina palidă a durerii** avem de-a face cu o poveste atemporală dar cu o atmosferă plastică unificatoare. **Tănase Scatiu** încearcă o raportare la pictura epocii, **Întorcerea lui Vodă Lăpușneanu** — este o poveste modernă implantată în soluții vizuale plastice. Și exemplele se pot înmulți.

Iosif Demian:

- 1971 — **Nunta de piatră** (r. Mircea Verolui, Dan Pița)
1974 — **Duhul aurului** (r. Mircea Verolui, Dan Pița)
Zidul (r. Constantin Vaeni)
Un august în flăcări (serial TV)
1977 — **Buzduganul cu trei peceti** (r. Constantin Vaeni)
1980 — **O lacrimă de față** (r. Iosif Demian)

Regie

- 1977 — **Urgia** (în colaborare cu Andrei Blaier)
1980 — **O lacrimă de față**

Anghel Deca:

«Cu gîndul la viitor»

Civilizația umană păstrează imagini picturale realizate cu sute și mii de ani în urmă iar urmașii noștri se vor bucura de ele fără îndoielă dar nu și de filmele noastre, dacă cumva i-ar interesa! Mai precis, tot ceea ce înseamnă film color realizat de la 1950 încoace este sortit unei dispariții rapide. Deja filme celebre ale deceniului șase sînt iremediabil compromise, imaginea color fiind degradată ireversibil.

Există o tehnică a conservării, delicată și costisitoare, s-au păstrat unele filme, dar lista de priorități a producătorilor nu seamănă deloc, se pare, cu lista pe care ar face-o un om de cultură.

Pentru cinemateci, drama este acută. Nu au suficienți bani pentru a transpune filme de la începutul secolului de pe peliculă inflamabilă

pe peliculă neinflamabilă, dară-mi-te pentru a conserva filmele color...

Ca cinești, mai în glumă, mai în serios se poate însă spune că sîntem eliberați de o povară... Posteritatea este cea care sancționează... și în cazul nostru nu prea va avea ce...

Să revin la ultima parte a întrebării dumneavoastră — ce filme românești dovedesc o cultură plastică temeinică? Citez doar cîteva: **Nunta de piatră, Tănase Scatiu, Dincolo de pod, Înainte de tăcere...** În **Nunta de piatră** Iosif Demian nu calcă pe căi bătute. Pentru el nici o regulă nu este de fier. De pildă, aparatul nu urmărește actorul, ci are mișcarea lui independentă, ceea ce duce la compoziții subtile dezechilibrate ce te duc cu gîndul la ceva din compozițiile lui Degas.

La Tănase Scatiu (operator Niculae Mărgineanu), imaginea e un joc, fericit eliberat de canoane, de complexe. Să pui aproape tot ceea ce știi într-un singur film și acesta să suporte o asemenea explozie de inventivitate și de temperament, iată un tur de forță.

Un performer al imaginii românești se dovedește a fi Călin Ghibu. El își păstrează stilul indiferent de subiectul pe care lucrează (interviewuri superbe care îți sugerează pictura micilor olandezi Ter Borch și Gerard Jan, exterioare în maniera impresionistilor. **Dincolo de pod**

este întîlnirea fericită între stilul său și scenariu.

În **Înainte de tăcere** (imaginea Nicu Stan), lumina și umbra nu se desenează doar pe obiecte, ci despart mase de aer, descompun un interior în volume.

N-aș vrea să-l uit pe cel mai bun operator, azi: Florin Mihăilescu, pentru că lucrează la filmele cele mai bune.

Anghel Deca:

- 1978 — **Din nou împreună** (r. George Cornea)
— **Mai presus de orice** (r. Dan Pița, Nicolae Mărgineanu)
— **Vacanță tragică** (r. C-tin Vaeni)
1980 — **Stop cadru la masă** (r. Ada Pistiner)
1981 — **Probleme personale** (r. David Reu)
— **Angela merge mai departe** (r. Lucian Bratu)

**Nicolae Mărgineanu:
Singurul numitor
comun: emoția**

Este o foarte mare gresală să compari filmul și pictura în aspectul lor exterior, pentru că asemănarea lor se datorează mai degrabă unor legi ascunse. Pictura are avantajul de a reda o imagine pe pînză cu maximum de expresivitate, pe cînd filmul folosește frînturi de viață. Numitorul lor comun este, de fapt, sinceritatea emoției. Puterea imaginii de a transmite emoția este foarte mare și încă necunoscută. Față de cuvînt care e clar, net, distinct dar mai ineficient, imaginea este mai puțin strictă, mai puțin univocă, dar mai plină de forță. Imaginea se percepe mai confuz și deci mai tulburător. Ea povestește cu stări și senzații. Imaginea de film, în particular, se situează între cuvînt și tablou datorită montajului.

În film, desfășurarea poveștii se face prin imagine. Cu acest gînd am făcut **Luchian**. Am încercat să văd scenele din film prin ochiul pictorului care stie să discearnă anumite

**«Imaginea
povestește
cu stări
și senzații»
(Tănase Scatiu
cu
Vasile Nițulescu
și Andrei Cziky;
imaginea:
Nicolae
Mărgineanu)**



detalii. M-am străduit să povestesc mai mult prin plastică și mai puțin prin cuvinte. A copia un tablou e ușor, dar fad. Mai greu este să încerci să redai starea pictorului și să ghicești ce l-a determinat la o anumită alegere (culoare, compoziție). Inițial am vrut să refac în imagini anumite tablouri, dar am constatat cu stupeoare că imaginea era săracă, formă fără conținut. Un tablou este valoros prin ceea ce ascunde — florile lui Luchian sînt foarte frumoase dar și foarte dramatice pentru că ascund tragedia pictorului. Următorul pas a fost să dau mișcare, să creez întîmplarea anterioară tabloului, să găsesc o încărcătură dramatică care să conducă la tabloul respectiv. Nădăjduiesc că am reușit.

Nicolae Mărgineanu

- 1971 — **BD la munte și la mare** (r. M. Drăgan)
— **Brigada Diverse în alertă** (r. M. Drăgan)
1972 — **Explozia** (r. M. Drăgan)
1974 — **Frații Jderi** (r. M. Drăgan)
— **Muntele ascuns** (r. Andrei Cătălin Băleanu)
1976 — **Tănase Scatiu** (r. Dan Pița)
1977 — **Profetul, aurul și ardelenii** (r. Dan Pița)
Regie
1978 — **Mai presus de orice** (în colaborare cu Dan Pița)
— **Un om în Ioden**
1981 — **Stefan Luchian**

Valentin Ducaru: «Nu copia, ci metafora realității»

Ar fi absurd și inexact să se creadă că cinematograful ar avea rolul să proiecteze pe o suprafață de pînză sau material plastic cu două dimensiuni copia unei realități sesizabile în mod obiectiv. Pentru că imaginea de film, avînd statutul unui

limbaj artistic specific, conține, pe lîngă aspectul reprezentational, și acea trăsătură metaforică; ea încîntă un semn plastic ce se adresează atît sensibilității cît și inteligenței spectatorului. De evoluat, evoluează numai mentalitatea și gradul de cunoaștere, care este un atribut al progresului istoric al civilizațiilor și un factor esențial în perceperea și aprecierea unei imagini artistice.

Dar această relație nu este și nu poate fi univocă.

Imaginea de film are, mai ales astăzi cînd există această explozie a mijloacelor mass-media, un impact deosebit în structura societății moderne, fiind determinată, în cele mai multe cazuri, în formarea și cultivarea gustului plastic. În cazul sistemului educațional de astăzi, un copil, înainte de a vedea vreo operă de artă figurativă, a văzut cel puțin cîteva sute sau mii de imagini cinematografice. Bineînțeles că nu se poate pune un semn de egalitate între o imagine plastică și una cinematografică. Dar avînd în vedere ponderea pe care experiența artelor plastice o are în formarea și realizarea imaginilor cinematografice, putem declara că, prin intermediul acestora din urmă, se poate face o lungă incursiune în acest domeniu, că spectatorul poate fi «scolit» în sensul aprecierii valorilor plastice ale imaginilor figurative de orice gen.

Îmi plac filmele cu o imagine mai apropiată de ceea ce înseamnă pictură. Asta nu înseamnă că eu sînt autorul unui asemenea tip de imagine, pentru că operatorul trebuie să se supună necesităților fiecărui film la care lucrează și cerințelor fiecărui regizor cu care colaborează.

În cinematograful mondial, există cel puțin două filme care au redeschis gustul pentru plastică — **Barry Lindon** (regia Stanley Kubrick, imaginea John Alcott) și **Duelistii** (regia Ridley Scott, imaginea Frank Tidy) — într-un moment cînd plasticitatea căzuse în desuetudine, în favoarea unei imagini căutat neglijente, cu aspect de reportaj TV. E drept că aceasta rima cu o dorință foarte acerbă de autenticitate, dar consider că rostul filmului și respectiv al imaginii constă într-o educație estetică a spectatorilor, întru combaterea kitsch-ului, o educare artistică a publicului — despre care vorbeam mai sus. Dintre filmele românești din ultima vreme care răspund acestei cerințe și preferinței mele pentru imagine picturală, m-aș opri la **Vînătoarea de vulpi**, a cărei imagine e semnată de Călin Ghibu.

Valentin Ducaru:

- 1977 — **Iarba verde de acasă** (r. Stere Gulea)
1978 — **Pe firul apei** (film TV)
1980 — **La răscrucea marilor furtuni** (r. Mircea Moldovan)
— **Munții în flăcări** (r. Mircea Moldovan)
1981 — **Castelul din Carpați** (r. Stere Gulea)
— **Orgolii** (r. Manole Marcus)

Doru Mitran: «Există un stil pictural și unul reportericesc?»

În ultima vreme se vorbește tot mai des de un «stil reportericesc» și de un «stil pictural» al imaginii de film, dar cred că se exagerează. Este știut că, atunci cînd faci un reportaj, din pricina rapidității cu care se desfășoară evenimentul, filmezi mult cu aparatul din mînă, fără să poți pregăti cadrul și fără să aranjezi lumina pe care o pui mai mult pentru a-ți asigura expunerea. În clipa în care optezi pentru o astfel de manieră în filmul de ficțiune, o faci din dorința unui plus de veridicitate în acțiune și în jocul actorilor. Există în acest caz dezavantajele improvizației și ale sărăciei de mijloace. Cred în valabilitatea ei pentru o secvență-două, pe parcursul unui film, mai ales cînd vrei să citezi documente filmate, jurnale de actualități, de pildă. Un lungmetraj de ficțiune realizat în această manieră devine obositor și pierde efectul de eveniment înregistrat pe viu.

Cît privește «stilul pictural», acesta se manifestă în filmele așa-numite «de epocă» și se obține de cele mai multe ori imitîndu-se prin dispunerea personajelor în cadru, culoare, lumină, pinze celebre ale unui pictor celebru, dar cred că nu se reușește mai mult decît un statism exagerat, lipsind imaginea de atributul ei esențial: mișcarea. Chiar dacă resping acest procedeu — care nu cred că se cheamă stil pictural, nici măcar manieră, ci mai degrabă sărăcie de limbaj și el duce la vulgarizarea tablourilor de referință — nu pot să nu recunosc existența unor relații mai intime între imaginea cinematografică și artele plastice.

Linia, lumina, umbra, armonia cromatică, compoziția, cu legile și regulile lor din pictură rămîn repere de bază în munca de creație a operatorului de film. Pînă la formarea unui limbaj propriu arta filmului este obli-

Un film
de atmosferă
se datorează
în bună parte
operatorului
(Treii zile
și trei nopți
cu Ion Caramitru
și
George Constantin;
imaginea:
Doru Mitran)

«Cultura plastică a spectatorului începe cu filmul» (Castelul din Carpați cu Cornel Ciupercescu și Maria Bănică; imaginea: Valentin Ducaru)



gată să se sprijine pe experiența acumulată de artele plastice.

În materie de film românesc, preferința mea se îndreaptă spre câteva pelicule alb-negru: **Pădurea spinzuraților** (imaginea Ovidiu Gologan), **Nunta de piatră** și **Duhul aurului** (imaginea Iosif Demian). După părerea mea, **Pădurea...** reprezintă momentul de tranziție de la imaginea tributară canoanelor "academică" la cea de factură modernă. Pentru prima oară întâlnim în filmul lui Ciulea o trăsătură definitorie pentru imaginea modernă — unitatea semnificativă între lumină și decor. În imaginea așa-zisă academică se recurge, indiferent de subiect, de ambianță, de situație, la toate tipurile de lumină (principală, de modelare, de umplere, de contur, de fundal, de efect, de ochi). Din rațiuni tematic, estetice, economice, din dorința de a obține o cât mai mare autenticitate, filmul modern face o selecție în tipurile de iluminare, de exemplu lumina de ochi dispare aproape cu desăvârșire) iar un anumit decor impune cu necesitate o lumină și numai una, uitînd cu bună știință canoanele academice. Este tocmai ceea ce izbuteste să realizeze atât de bine Demian și filmele amintite.

Doru Mitrăn:

- 1976 — **Trei zile și trei nopți** (r. Dinu Tănase)
1978 — **Vis de ianuarie** (r. Nicolae Oprițescu)
1981 — **Întoarce-te și mai privește o dată** (r. Dinu Tănase)

Nicu Stan:

«Nu prea se știe să se pună aparatul»

Între cinematograful și artele plastice există o influență foarte mare, și foarte directă, toate înnoirile din artele plastice figurînd în imaginea de film.

Există două categorii de filme. În primul rînd, filmul comercial care nu dovedește întotdeauna o înaltă plastică ci uneori se sprijină pe o bună cunoaștere a plasticii dar se-

«Momentul creației se realizează mai ales pe platou...»
(*Punga cu libelule* cu Enikő Szilagy și Marcel Iureș; imaginea: Nicu Stan)



culoază în mod deliberat o anumită înclinare a spectatorului către poleirea, frustrarea realității de adevăr. De aici fabricarea unei imagini denaturate, edulcorate. A doua categorie este filmul de artă, unde plastica este implicată în chiar dramaturgie. Aici integrez cu bună știință și imaginea care izbuteste să ne comunice o stare. Nu mai avem de a face cu noțiunile de frumos și urit, ci cele de util și inutil. Autorul unei astfel de imagini nu este străin de arta plastică modernă și el își propune o imagine care să se orienteze spre crearea unor stări subiective, ca de exemplu **Conversația** și **Apocalipsul acum** — filme de «stare» cu imagine de stare.

Cineștii români au inventat imaginea indiferentă. Sint destule filme românești ale căror cadre nu spun nimic, sint lipsite de încălțură dramatică și emoțională. Unele dovedesc o înaltă plastică evidentă prin compoziție, culoare, cinetică (sint pline de mișcare de apărut gratuit care diluează tensiunea cadrului).

Legile imaginii sint scrise în dramaturgie, sintem sclavii dramaturgiei, dar actul creației se face pe platou. Deși gîndești cadrul dinainte, pe platou poți constata că el nu se potrivește și că trebuie să-l schimbi la fața locului.

Iată un exemplu din experiența mea personală.

La **Înainte de tăcere**, aveam de filmat o scenă de exterior pe o dimineată cu ceață și imediat după aceea o scenă de interior în han, cînd veneau țărani și cereau țuică. Mă gîndisem de acasă cum să pun lumina și cum să filmez interiorul. Numai că la fața locului, cînd am aprins luminile, mi-am dat seama că soluția de interior nu se mai potrivea cu exteriorul. Din întimplare, afară era soare, iar razele lui intrau pe ferestrele hanului. Am stîrșit lumina, am aprins puțină fumigeană și în interior. Nu era logic, dar se lega de exterior. Țărani care trebuiau să intre pe ușă, abia se vedeau, păreau niște fantome ale strămoșilor noștri, și abia cînd unul dintre ei ajungea în prim plan îți dădea seama că era

vorba de un bătrîn. În felul acesta mai mult simțeam oamenii decît îi vedeam. Am ajuns la acest efect poetic constrîns de împrejurare.

Foarte puțini regizori de film știu unde să pună aparatul. Ei văd că la teatru și filmează egal și o replică importantă și una de serviciu. Lipsa de discernămint duce la cadre întimplătoare și, deci, la imaginea indiferentă despre care vorbeam.

Un alt element important este cultura moștenită. Unui italian îi vine foarte ușor să facă un film la Veneția, Florența sau Roma, orașe care presupun o acumulare de cultură. Dacă noi încercăm să mimăm această acumulare, iese **Castelul din Carpați**, adică ceva fals.

Nicu Stan:

- 1967 — **Partea ta de vină** (r. Mircea Mureșan)
1963 — **Dragoste lungă de o seară** (r. Horea Popescu)
1965 — **Răscoala** (r. Mircea Mureșan)
1966 — **Diminețile unui băiat cuminte** (r. Andrei Blăier)
— **Vremea zăpezilor** (r. Gh. Naghi)
1967 — **Maiorul și moartea** (r. Alex. Bolangiu)
1968 — **Apoi s-a născut legenda** (r. Andrei Blăier)
1969 — **Doi bărbați pentru o moarte** (r. Gh. Naghi)
1971 — **Pădurea pierdută** (r. Andrei Blăier)
— **Puterea și adevărul** (r. Manole Marcus)
1972 — **Conspirația** (r. Manole Marcus)
1973 — **Capcana** (r. Manole Marcus)
— **Departee de Tipperary** (r. Manole Marcus)
1974 — **Actorul și sălbaticii** (r. Manole Marcus)
— **Trei scrisori secrete** (r. Virgil Calotescu)
1976 — **Toate pinzele sus** (r. Mircea Mureșan) — serial TV
1977 — **Trepte spre cer** (r. Andrei Blăier)
1978 — **Înainte de tăcere** (r. Alex. Vișarion)
1979 — **Casa dintre cimpuri** (r. Alex. Tatos)
— **Clipa** (Gh. Vitanidis)
— **Mireasa din tren** (r. Lucian Bratu)
1981 — **Punga cu libelule** (r. Manole Marcus)

Anchetă realizată de
Cristina CORCIOVESCU

a 7-a și



celelalte arte

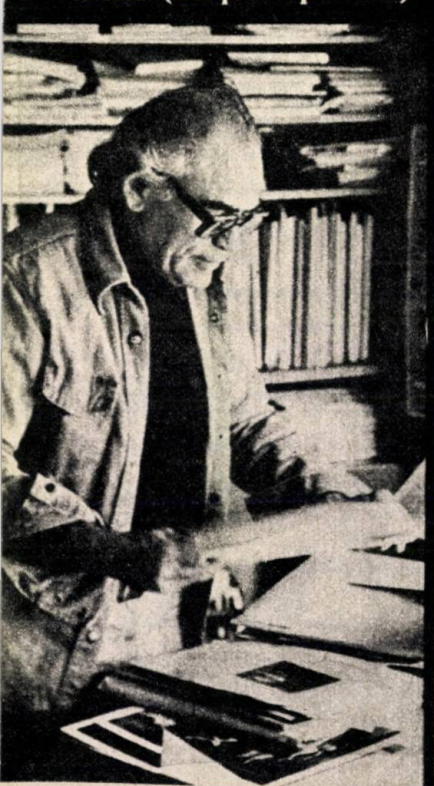
Filmul și fața nevăzută a artelor



Deși ultimul născut din familia artelor și privit la început cu suspiciune de celelalte șase surate mult mai vîrstnice ale sale, filmul a arătat curînd că ivirea sa s-a petrecut sub o zodie norocoasă, el dezvoltîndu-se asemenea pruncului fermecat din poveste, «într-un an cît alții în zece».

Dar foarte curînd, relațiile sale cu celelalte arte au devenit dintre cele mai cordiale, toate contribuind cu propriul lor farmec, la strălucirea caleidoscopică a junelui lor confrate.

Liviu Ciulea — un mare regizor de teatru a cărei vocație și cultură plastică l-au dus și spre cinema (Din păcate prea rar!)



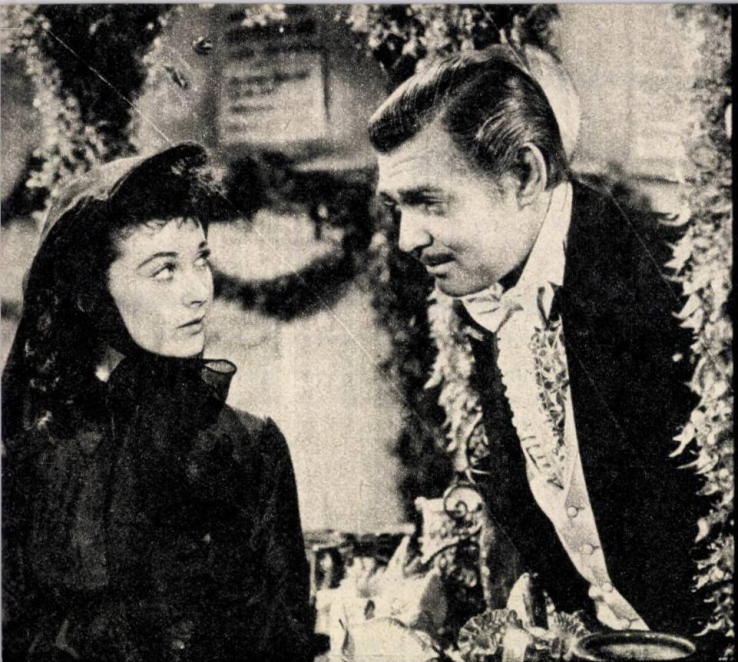
Aparent, cele mai strînse și mai fructuoase legături au fost cele cu literatura și muzica. Marile ecranizări, de la **Pe aripile vîntului** la **Mizerabilii**, precum și strălucitoarele music-halluri hollywoodiene ori fastuoasele opere filmate, precum **Carmen**, **Rigoletto** sau **Olandezul zburător** — au constituit principalele căi de acces spre o nemaiafinsă popularitate.

O «aparență» ce maschează faptul că nu în corelația cu aceste arte și-a putut filmul conștientiza și individualiza mai pregnant, pe de o parte specificitatea propriilor mijloace de expresie (care fac din el un gen artistic **aparte** și nu doar ilustrarea unor teme literare sau muzicale), iar pe de alta posibilitățile de iluminare a unor ipostaze inedite, **irrelevabile pe altă cale**, ale ființei și ființării autentice a unor alte arte. Iar acestea vor fi, mai ales, artele vizuale sau precumpănitor vizuale: pictura, sculptura, baletul și, pentru anumite momente ale devenirii sale, spectacolul dramatic. Pentru că relația instaurativă pe care dorim s-o urmărim în continuare este nu una de amabile «împrumuturi» reciproce între film și celelalte arte, ci una prin care filmul, ca mijloc de expresie și deci de limbaj artistic specific și distinct de altele, poate funcționa ca o modalitate de acces spre zona de inefabil a altor forme de expresie artistică, ca o sursă de iluminare a fețelor nevăzute, aparținînd altor universuri artistice. Vorbim, evident, de așa-zisul «film de artă», numit uneori, impropriu și «documentar» de artă.

Am rămas însă dator cu o explicație privind excluderea literaturii dintre beneficiarele **acestui tip** de relație cu filmul. Să menționăm astfel că, prin definiție, o artă a noțiunilor și cuvîntului are cu totul alte legi de percepere și obiectivare mentală a imaginii **literare** decît

artele vizuale în general și imaginea **concretă** a filmului, în special, lucru demonstrat cu excelență de Roman Ingarden sau Luigi Pareyson. De aceea ilustrarea prin imagini filmate a imaginii literare nu ne poartă mai aproape de înțelegerea frumuseții și specificității acesteia din urmă, reprezentînd, cel mult, cînd e vorba de o operă cinematografică valoroasă, o **altă modalitate** de tratare artistică și trăire emoțională a unui subiect sau a unei anecdotici comune. (Cazul fascinantului poem cinematografic realizat de Stere Gulea pornind de la «Crăii de curtea veche» de Mateiu Caragiale sau al neuitatei galerii de tipologie umană pe care ne-o propune Dinu Tănase în «variațiunile» sale cinematografice la «Concert din muzică de Bach» de Hortensia Papadat Bengescu). Dar, și în acest caz, în care emoția artistică declanșată de receptarea unei capodopere literare stă la originea unei alte opere de artă, nu avem de-a face cu simpla proiecție a structurii literare în alt spațiu semiotic, ci cu nașterea unei opere de artă originale, **viabilă independent de raportarea ei la pretextul literar**. Este cazul mai tuturor ecranizărilor omologate de istoria filmului ca experiențe reușite de artă **cinematografică**, de lărgire a gamei modalităților de expresie specifice filmului. Evident, aceste considerații nu contestă în nici un fel valoarea literaturii ca sursă de inspirație pentru materialul ideatic al operei filmice, ci numai faptul că, prin aceasta, filmul ar contribui la o mai profundă și **adecvată** receptare a operei literare «ecranizate». Singurul cîștig pentru literatură rămîne posibilă incitare a spectatorului spre citirea sau recitirea cărții respective.

Cu totul alta este situația simbiozei filmului cu artele plastice. Fiin-



Best-seller-ul Margarettei Mitchell a furnizat cinematografului cel mai răsunător succes al său (Pe aripile vântului cu Vivien Leigh și Clark Gable)

tind între aceleași coordonate semiotice ale imaginii vizuale concrete, dar dispunând, în plus, de dimensiunea temporală a succesivității, imaginea filmică poate călăuzi privirea pe suprafața statică a tabloului sau statuii, ajutând-o să discearnă și să recunoască esențialul, să «citească» scriitura specifică a operei respective. Astfel un «film de artă» despre pictură, în genere, sau despre creația unui anume artist se va putea constitui într-o adevărată propedeutică a **vederii**, fiindcă în artă a **privi**, act mecanic spontan, de percepere psiho-fizică, nu este totuna cu a **vedea**, act eminentemente spiritual, de cuprindere intelectuală și înțelegere a datului perceput. De aceea, cum spunea cîndva Picasso referitor la vizitatorii unela din expozițiile sale: «mulți privesc, puțini văd!» Filmul de artă ne poate înlesni, cu mijloacele proprii amintite, accesul spre această perspectivă a «vederii», spre suflul și limbajul propriu al unor opere clasice. Desigur, nu prin simpla reproducere fotografică a tabloului, gen album, oricît de fidelă cromatic (cum se mai întîmplă adesea cu unele filme «monografice», utile sub aspect documentar și informativ, dar atît), ci prin explorarea suc-

**«Mulți privesc,
puțini văd.»
Cinematograful
îi ajută
să vadă**

cesivă a structurii ei formale și prin evidențierea organicității ei cu ajutorul unor procedee precum izolarea amănuntului semnificativ, repetarea, alternarea contrapunctică a unor aspecte cromatice sau formale etc., astfel încît să devină sesizabile principiile și legile de construcție ce scapă de obicei privirii de ansamblu, dar care stau la originea senzației de coerență și armonie pe care ne-o trezește contemplarea operelor respective. Este aportul de cunoaștere și trăire emoțională a unor creații de refe-

rință în plastica românească, pe care îl datorăm peliculelor dedicate lui Th. Aman, Luchian, Margareta Sterian, Corneliu Baba, semnate de cinești prestigioși ca Titus Mesaroș, Erich Nussbaum, Mirel Ilieșiu și Florica Holban. Tot o incursiune dezvăluitoare de orizonturi nebănuite, în universul și specificitatea picturii naive, ne-o prilejuiește excelentul film al lui Mirel Ilieșiu: **Linistea picturii**. Filmul acesta are o dublă valoare de cunoaștere. Odată, prin dimensiunea sa plastică propriu-zisă și a doua oară în plan uman, dezvăluindu-ne motivația existențială, resorturile psihice intime ce stau la originea viziunii «naive» asupra realității — aspecte care, iarăși, nu pot fi descifrate din simpla contemplare a tablourilor respective.

În ceea ce privește dezvăluirea «fetei nevăzute» a unor opere sau genuri de artă vizuală și audio-vizuală, ea se referă îndeosebi la relevarea unor aspecte și etape ale procesului lor de devenire, îndeobște ignorate de public, dar reprezentînd acoperirea în sudoare și efort, pasiune și perseverență, sacrificiu și îndrîjire a valorii lor estetice finale. O asemenea miraculoasă poartă spre «culisele» unde se cizelează cu răbdare și lacrimi uneori, luni și zile în șir, perfecțiunea «de o clipă» a imponderabilei plutiri pe scenă a balerinelor, ne-o deschide antologicul poem cinematografic despre eroismul **muncii artistice** al Adei Pistiner: **Și**. Din aceeași categorie a filmelor ce ne poartă în laboratorul de creație al marilor personalități artistice, ajutîndu-ne să înțelegem mai bine zbuciumul și căutările creației și astfel să intuim mai exact profunzimea umană a operei, face parte și documentarul artistic în care Cornel Cristian surprinde repetițiile lui Liviu Ciulei la «Furtuna».

În aplauzele cu care publicul va fi răsplătit efortul și reușita balerinelor sau actorilor amintiți, o parte din satisfacția înțelegerii și recunoașterii izbînzii lor artistice se datorează fără îndoială și imaginii cinematografice care a făcut să devină vizibile cele două-treimi din masa icebergului, scufundate sub apă și ascunse privirilor, dar a căror existență asigură plutirea calmă și majestuoasă, echilibrul ferm al treimii însoțite. Este supremul omagiu și cel mai fructuos sprijin pe care filmul îl poate acorda celorlalte arte.

Victor Ernest MAȘEK

Remember Costinești '81

Se poate întâmpla ca ceea ce pare teribil de hazos în anotimpul cald să nu mai pară așa în anotimpul rece? Într-un fel se citește umorul «la slip» și în alt fel la gura sobei? Ia să vedem. Să citim câteva mostre din cea mai umoristică, zice ea despre ea, publicație a anului 1981:

SECVENTA

cotidianul Festivalului
filmului pentru tineret
editat de
„Scînteia tineretului“

Ce a fost **Secvența** și ce și-a propus ea? Din articolul-program:
«**Secvența** își propune să schimbe în glumă orice avînt necreator, ea ține să suplinească lipsa din program a comediilor, ea se vrea o cameră de filmat ascunsă, ea vrea să deplaseze spre comedie pînă și cea mai mică dramă ce se poate naște în imaginația vreunui participant la festival. Istoricii cinematografului se vor bate pentru un exemplar!» Iată citeva extrase din colecția cotidianului:

Note de drum București — Costinești

Plecarea, stabilită la ora 7, are, în fine, loc la ora 8. Pe scaunul din față al microbuzului, regizorul Dinu Cocea explică soferului regia drumului. Oprește la Slobozia, unde Gabriel Oseiciuc dă huta un copil, pilotează un autoturism, ajutîndu-l să parcheze, dă o raită pe la bucătării și se oprește pe la cîteva mese. Lumea crede că joacă într-un nou film. Echipajul microbuzului pătrunde în restaurantul campingului unde Cornel Nistorescu dă peste Mircea Sintimbreanu la un pește prăjit și nu-l lasă pînă nu-l spune cînd îi intră cartea la tipar. Plecarea peste un sfert de ceas care se face jumătate. Pe drum îl pierdem pe Ion Popescu Gopo. Călin Căliman se uită pe fereastră și-și trece în carnet peisajul patriei noastre. Lui Ion Cristoiu, Cornel Nistorescu îi oferă drept pernă «Mitrea Cocor» de Mihail Sadoveanu. În acest timp, S. Ungureanu povestește prin semne amintiri din armată. La Tîndărei, coborîm și întrebăm un grup de tîrîni cum vîd ei destinul filmului românesc de actualitate. Despre destinul filmului aflăm puține lucruri, în schimb cumpărăm niște pepeni. Dinu Cocea vede niște cai și vrea să le dea indicații de regie. La Costinești, tovarășul Manolache zice că my house is my castle. În româneste, desigur. (Nu va mai urma)



Croaziera

Să ne aducem aportul

«Magdalena» — o exegeză semiotică

Există în **Croaziera** lui Daneliuc o foarte vinjoasă legătură cu ritmurile tineresti ale actualității, dar nu cu așa-zisa muzică disco atît de mult proslăvită de o serie de emisiuni a căror sănătate morală ne îngrijorează profund («ex nihilo nihil») cît mai ales cu filonul atît de robust al acelei ramuri a muzicii noastre strămoșești, numită actualmente folk, dar specialiștii pot demonstra cu probe insurmontabile cît de adînci sînt rădăcinile ei în timp («fugit irreparabile tempus»). Mă refer — sper că cititorul a sesizat — la antologica melodii Magdalena-Magdalena, cîntec cu care începe filmul și în care ne regăsim cu toții: bărbați și femei, tineri și bătrîni, profesori și elevi, pletoni și proprietari de autoturisme, de biciclete, de mașini de spălat, de mașini de calculat, (căci să nu uităm, trăim în era electronică — așa cum afirma și celebrul savant Levi Strauss în nu mai puțin celebra sa carte «Gîndirea sălbatică»). Acest film va însemna fără doar și poate o piatră unghiulară atît în istoria turismului românesc cît și mai practic (praxisul este azi la ordinea zilei) în istoria de fiecare zi a ghizilor noștri, a fermelor noastre de galinacee, atît de expresiv conturate de autor într-o secvență care ne duce cu gîndul la kino-glazul lui Vertov, la ultimii susțină-

tori ai lui Jodorovski, ba chiar la **Tridentul nu răspunde** (de care răspunde un regizor a cărei prolificitate ulmește de mulți ani toate teritoriile în curs de subdezvoltare). Ce s-ar mai putea adăuga acestei riguroase exegeze fără să călcăm cele șapte legi ale ambiguității artistice teoretizate de faimosul Empson, dar pe care studiourile noastre le-a sesizat atît în **Nepoții gornistului**, cît și în cele mai recent produse ale caselor numite simbolic, desigur, 1, 2, 3, 4, 5. (lipsa unui număr este firește o aluzie la Hermeneutica lui Eliade).

Privind **Croaziera**, un lucru este deosebit de clar. Acest film trăiește prin stil, căci să nu uităm: «le style c'est l'homme». Aceasta ar fi concepția unei cronici structuraliste, mai precis semiotice, descifrarea codului acestui film. În limbaj tradițional, am putea spune fără teamă de a repeta adevăruri îndeobște cunoscute: «Omul, ce mîndru sună acest cuvînt!» căci ideea filmului e omul, iar filmul un imn de slavă adus Omului. Homo sapiens! Homo faber! Homo ludens! Homo neanderthalis! Homo din Cro-Magnon! În puține cuvinte: Homo cinematographicus! Ce mai, Homo homini lupus!

Stop-cadru la masă

Dragă Secvență...

Fiindcă ești singura mea prietenă pe frumosul litoral al mării noastre

negre, aş vrea să mă destăinuiesc tie ca unei surori siameze. Filmul **Stop cadru la masă** a accentuat extrem de profund starea de melancolie cu care am sosit în localitate. După ce l-am văzut, m-am dus în cameră şi, înfundându-mi faţa în perna de pe patul colegei mele, am plins pînă cînd s-a terminat la discotecă Abba şi-a început Gil Dobrică la tranzistor. Dragă Secvenţă, mă mir foarte mult că tovarăşii noştri de la cinematografie au putut să admită ca acest arhitect să părăsească pe Dorina Lazăr care n-a făcut nimic la Măgura, a băut numai o cafea şi a plins şi ea, ca şi mine, ungîndu-şi faţa cu o cremă de noapte pentru că în zilele noastre o femeie trebuie să fie îngrijită chiar şi în cele mai grele momente ale vieţii, adică ea trebuie să fie mereu pregătită ca să îndeplinească în faţa Necunoscutului. Dragă Secvenţă, eu poate n-am studiile Dorinei Lazăr care mergea din casă-n casă în interes de serviciu părăsind astfel un apartament pe care şi l-a făcut cu multe sacrificii, ca şi mine, care am plătit la Confort II sport, dar ei, ca şi eroiul filmului, m-a părăsit după 6 luni de rate plecînd cu o colegă de birou, Puşa, foarte asemănătoare cu Anda Călugăreanu, numai că aceea e şaşie şi nu ştie să cînte nici la gitară şi nici să calce cămăşile, de aceea el vine să-şi ia schimbările tot de la mine, dar eu nu accept, ca Dorina Lazăr, să-i dau nici o cămaşă, nici un maiou şi nici un pantof, închizînd totul în debara ca să se hotărască odată: ori Puşa ori echita-teal! Dragă Secvenţă, aş vrea să-mi răspunzi neîntîrziat cum de a fost cu puţinţă să se realizeze în studiourile noastre atît de sănătoase un film care arată un bărbat însurat bînd bere şi mîncînd plăcinte cu o fată (vorba vine fată!) care zice că ea e cafegioaică titulară şi caută să-l seducă aruncîndu-şi în gură diferite bucăţele de pline. Dragă Secvenţă, te rog foarte mult să-mi răspunzi: de ce se fac asemenea filme? Cui servesc ele? Unde e mesajul lor educativ?

Referat asupra filmului «Stop cadru la masă»

Tema filmului este ofertantă, subiectul se inspiră din realitatea fierbinte a zilelor noastre, personajele sînt oameni ai muncii care trudes cîştig în birourile, cît şi pe culoarele ramurei respective de activitate. Miza filmului este însă minoră. Subiectul ar cîştiga dacă nu s-ar fărîmiţa într-o factologie mărunta, care diminuează atît tema, cît şi forţa educativă a viitoarei pelicule. Observa-ţii de amănunt:

1. Filmul deformează realitatea punînd accentul pe un caz cu totul nesemnificativ pentru profilul arhitectului din vremurile noastre.

2. Filmul va avea un efect nociv atît asupra tinerilor care vor să-şi întemeieze un cămin fericit cît şi

asupra acelor care au reuşit, dar datorită problematicii filmului — vor descoperi posibilităţi de fisurare în monolitul conjugal.

3. Filmul este o piedoarie dăunătoare nu numai condiţiei noastre morale, dar şi condiţiei noastre biologice, mai exact spus, medicale.

Propunem să se scoată scena în care eroul pregăteşte jumări de ouă şi să fie înlocuită cu o plimbare în aer liber.

4. Filmul dă o imagine negativă asupra situaţiei I.C.R.A.L.-ului, întrucît toate locuinţele arătate în peliculă au un aer închis, cu rufe pe balcoane (ceea ce e interzis prin hotărîrea 224). De asemenea e de semnalat că toate instalaţiile sanitare prezentate de autor se află într-o stare deplorabilă, mai ales robinetele care emit anumite sunete de rezonanţă kitsch.

5. Propunem de asemenea a ştrandul popular unde se întîlnesc eroii să fie înlocuit cu o serie de secvenţe filmate pe litoral, dacă se poate la Mamaia, într-un cadru apt să prezinte turiştilor străini frumuseţile patriei noastre precum şi modul în care îşi petrec concediul oamenii muncii la noi.

6. Propunem de asemenea ca fiica eroului să nu-şi mai plardă vremea desenînd şi să se pregătească intensiv pentru admiterea la o facultate unde numărul candidaţilor e foarte scăzut. Propunem ca alegerea acestei facultăţi să rămîna la latitudinea autorilor.

Ana şi „hoţul”

În loc de stenogramă la o discuţie cu spectatori

● «Cum ar fi fost sfîrşitul filmului **Ana şi hoţul**» dacă băiatul nu o cerea de nevastă pe fata rămasă însărcinată? Aţi rezolvat-o foarte uşor în film, dar în viaţă cum rezolvă o fată situaţia asta? » «Dar scena de la patinoar? Unde era paznicul? Dacă vrei tu să te duci să faci ca ei, vine paznicul şi te dă afară». ● «La Montreal s-a proiectat într-o sală un film şi fiecare spectator avea două butoane — dacă apăsa pe unul, eroul principal murea, dacă apăsa pe celălalt, era salvat. Aşa că acţiunea de pe ecran se derula în funcţie de apăsările spectatorilor». ● «În viaţa noastră de zi cu zi iubim de mai multe ori». ● Pot să vă spun că am un coleg care acum cîţiva ani a trăit exact filmul **Ana şi hoţul**: a furat o serie de bijuterii şi a făcut niste ani de puşcărie şi a ieşit şi s-a căsătorit şi are un copil. Păcat că n-a apărut filmul acum cîţiva ani». ● Ce planuri de viitor aveţi, Virgil Calotescu? (o voce ingenuă). «Una-i ce vrem noi, şi alta ce respinge Casa de filme» (vocea lui V. Calotescu). ● «Sînt un vechi şi con-

sevent admirator al lui Carmen Galin. Îi solicit o scurtă autobiografie». ● «Imi vine să uit întrebarea. Cînd terminam eu facultatea, mulţi dintre dumneavoastră erau la elementară. Sînt curioasă cît timp o să-mi mai ofere regizorii roluri de tinere fete» (Carmen Galin). ● «Ştiu că actorii îşi trăiesc rolurile. Nu i-a fost frică lui Gabriel Oescuc că-l bate Amza Pellea pentru că e hoţ?» ● «O anecdotă rezumată: de ce stă Bulă pe acoperişul liceului? Să aibă liceul la bază. Deci nu ajunge să ai Cannes-ul la bază, trebuie să ai şi Costineştiul la bază» (Ecatarina Oproiu). ● **Ana şi „hoţul”** nu mi s-a părut rotund cu zicea cineva». ● «Părinţii copilului Sava Cătălin să afle că nu s-a pierdut, că e la barcă (Ioan Grigorescu). ● Glasul unui paznic de la spaţii verzi: «Să nu vă mai prind pe-aici!»

Duşmanii Secvenţei

— Emil Marinache, redactor şef al «Scînteii tineretului» (pentru că ne-a trimis aici).

— Cloacăntoarea Woody

— Distanţa Costineşti/Constanţa (pentru că are 29 de kilometri şi cinci sute de metri)

— Fondul principal de cuvinte
— B.T.T.-ul (pentru că are un T în plus)

— Vînzătoarea de şlapi

— Perloada Evului mediu

— Meteorologul de serviciu

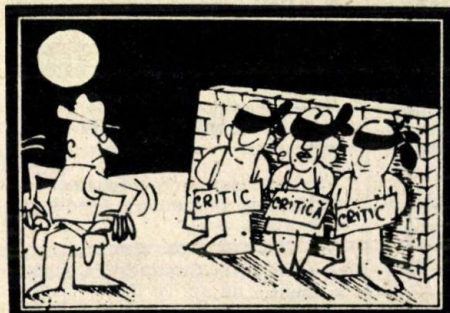
Cu Ion Truică înainte de plecare

— Ce faceţi în gară pe o asemenea căldură, Ion Truică?

— Aştept. — Ce? — Să-mi vind bileţul de accelerat. — De ce? Intenţionat sau din greşeală, Ludmila Patlanjolog mi-a cumpărat bileţ de întoarcere cu o zi mai devreme. — Oricum nu aveţi cui să-l vindeţi. Acum, în perioada Festivalului, lumea vine la Costineşti, nu pleacă. — Multumesc, asta observ şi eu de 45 de minute — Ati fost dimineată la discuţiile cu publicul de pe plajă? — Da. — Şi? — De acolo m-am dus direct la farmacie — Vă durea capul? — Nu. M-am dus să-mi iau gerovital. — Pentru ce? — M-a confundat cineva cu Ioan Grigorescu, adresîndu-mi două întrebări. Singura asemănare dintre noi fiind chelia, n-am putut să-i dau nici un răspuns. — Totuşi, care a fost prima întrebare? — Dacă eu am scris «Biblioteca din Alexandria». — Şi a doua întrebare? — Dacă plec cu «Cercul» la Cannes — Vă urăm drum bun!

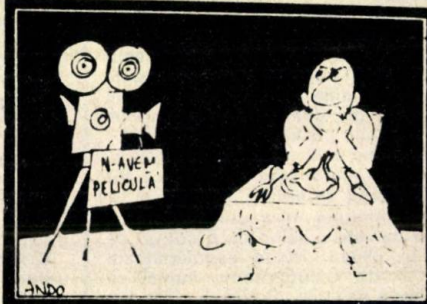
Festivalul
filmului
pentru tineret
PREZINTĂ
nouă zile dintr-un an
la Costinești

BUNĂ SEARA, IRINA

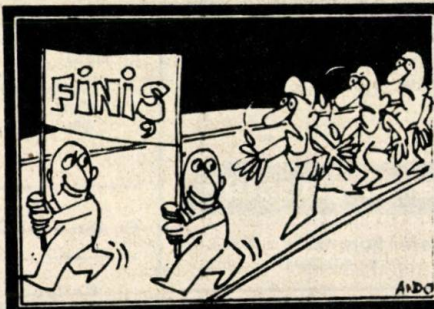


DUELUL

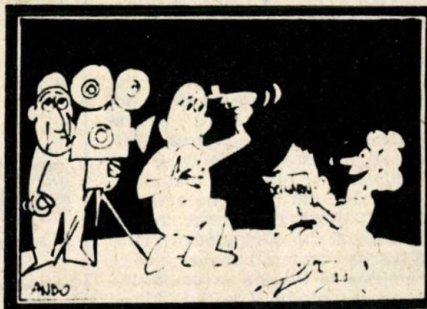
STOP-
CADRU
LA MASĂ



CAMPIONII



PROBLEME
PERSONALE



O LACRIMA
DE FATA



CROAZIERA



MOCANȚA

FATA
MORGANA



Din viața secretă a juriului

● Studenții Institutului de artă teatrală și cinematografică (veșnic) cu probleme se pot adresa începând de astăzi rectorului lor — Octavian Cotescu ● Nicolae Girardi este la Festival cameraman (se mută din cameră în cameră). ● Pierdut fetiță la masa juriului. Găsitul este rugat să o aducă la Radiovacanta, ca să conducă discuțiile. Recompensă — volumul «Învățăturile Ilenei Berlogea către fiica ei, Anca». ● Călin Căliman a fost prezentat de pe scenă drept «coautor» al unui film de amatori: așteptăm trecerea la profesioniști. ● Laurențiu Profeta fredonează Rolling Stones pe furis. Noi o facem pe față. ● Vlad Rădescu nu se dezmințe — rade tot ● Florian Potra i-a transmis prin telex celebrului Aristarco programul Festivalului și colecția «Secvențe». Omul citit trăiește speră ● Dumitru Fernoagă nu are viață secretă. ● Dinu Cocea s-a prezentat la Comandament solicitând bonuri de ovăz. Cine se leagă de calul lui Dinu Cocea se leagă de juriu. Cine se leagă de juriu așa rămâne.

Din jurnalul unei fete cuminti

Oana, fiica Ginei Patrichi
Viața rațională la 15 ani

Programul începe cu trezirea la ora 11, ca rezultat al strădaniei mamei de a-mi face o viață rațională. Urmează mersul la plajă, unde trebuie să te expui soarelui, care bine face cui îi place. Plăcerea durează în jur de o oră, pentru că berea rece ne așteaptă la Hotel, împreună cu cind ciorbiță, cind supă. Mama susține că somnul de după-amiază este indicat mai ales persoanelor de 15 ani, zbuciumate. Te trezești în sfirșituri și bubuituri: fierbătorul de cafea, minuit cu grație de mama. Urmează pregătiri (vestimentare) pentru vizionarea marelui Festival al filmului românesc pentru tineret, care se desfășoară paralel cu: pisăcături de țintari, semnale de locomotivă, semnale de petrecăreți, rafale de vânt etc. Locul în amfiteatru e care pe care (fără spătare). Până acum eu m-am dovedit a fi cea tare: am văzut toate filmele până la sfârșit. Drept care mama zice că am un sistem nervos perfect. Nu știu cit e de perfect, de vreme ce de trei zile-ncoace mi se bate un ochi. Îmi tremură un picior, mă tine un junghei în spate, și asta fix în jurul orei nouă seara, cind trebuie să mă distrez conform programului organizat de mama: o viață rațională...

Înainte de plecare, Sergiu
Nicolăescu ne-a declarat:

«Înainte de fiecare film, vin aici, la vaporul «Evangelia», să mă spovedesc. Privind-o cum rezistă împotriva ruginei, înțeleg mai bine ce înseamnă lupta cu valurile celei de-a șaptea arte. Dacă n-ai pistoale, n-ai parte, și dacă n-ai parte, devii sce-

narist, actor sau costumier. Idealul meu în cinematografie? Să fac un film pe zi. Asta, înainte de plecare»

Miss-terele Costineștiului

(dare de seamă)

În noaptea de 6 spre 7 august, în timp ce la masa juriului totul înghetase, într-un Stop-cadru, la bimilenara discotecă «Dacia» se întâmpla o chestie ieșită din comun: profitind de plecarea lui Carmen Galin, zeci și sute de tinere fete și-au dat în petec dezlănțuindu-se pe ring cu un superb dispreț pentru cei care se înghesuiau la festival. Opinia publică a reacționat prompt, sancționându-le aspru: deci «Miss Dacia», cu participante între 16 și 2050 ani! Juriul a fost compus din IATC-ști (măcar aici nu li s-a discutat competența): Bose Ovidiu Paștina, Tudor Potra și Dumitru Daminan (imediat după proiecția filmului său, a simțit nevoie să facă parte dintr-un juriu). Producțiile prezentate au fost de calitate, media de vîrstă a debutului fiind cu vreo 20 de ani sub cea din Bufta. Probele, cit se poate de variate: gimnastică acrobatică, declarații de dragoste și multe-mulțe stiluri de dans (citi actori consacrați știu toate astea, aud?)

Cîștigătoarele au fost recompensate cu diverse lichide îmbuteliolate și cu aplauzele publicului, sub privirea părintească a Radiovacantei Costinești. Aviz cineastilor: mai băgați ochiul și în interes profesional la populația acestui «oraș al femeilor». Sintem în vacanță și nu ne ajunge o singură «lacrimă de față». Așteptăm provincial! Baul

Costinești văzut de Nichita Stănescu

Precis că Edenul ab initio a fost aici la Costinești și tot aici s-a elec-

tuat prima operație chirurgicală din univers. Bunul Dumnezeu a tăcut-o dintr-o coastă (maritimă și pe atunci) a lui Adam, pe Eva.

Așa se explică faptul că în stațiunea Costinești, abundența cea mai mare este aceea de Eve și de Nimfe încit bietul om, contemplându-le cu dulceață, încearcă sentimentul vaporului Evangelia, astăzi epavă, nemaivoid să se întoarcă în Grecia și zgîindu-se din toată fîrăria lui ruginită la șarmul Evelor și Nimfelor din Costinești, care încă nu au fost izgonite din Edenul adolescenței.

Premiile „Secvenței”

■ Marele Premiu: Nouă

■ Premiu pentru regie: Virgil Calotescu pentru regia filmului «Croaziera»

■ Premiul pentru scenariu: nu se acordă

■ Premiul pentru imagine: Umbra lui Mircea la Cozia

■ Premiul pentru muzică: Corul tăbăcarilor de la «Emailul roșu» din Topraisar

■ Premiul pentru interpretare feminină: biela marnivelă din Mocănița

■ Premiul pentru film documentar: Ziua hepatitei la sate

■ Premiul pentru popularitate: Obeliscul

■ Premiul «Virgil Calotescu»: Dinu Cocea

Propuneri pentru viitorul apropiat

1. Ediția a V-a să fie comasată cu primele 4 ediții
2. Juriul să fie format din copiii juriului
3. Cazarea să fie asigurată numai pe timpul proiecției filmului
4. Să se asigure ospătari cu autoservire
5. Secvența să fie realizată de cinești, iar noi să le facem filmele
6. Discuțiile de pe plajă să se desfășoare sub egida U.N.E.S.C.O.
7. Secvența să se numească «Clemența»
8. În calculele topului să fie integrat și pătratul ipotenuzei
9. B.T.T.-ul va avea drept activitate de bază trecerea în fiecare zi a acceleratului 425.
10. Obeliscul se va muta pe scenă.
11. B.T.T.-ul va organiza transportul hotelurilor către locurile de parcare
12. Pentru un util schimb cu cinematografiile străine se vor organiza și proiecții în Golful francez
13. Se va organiza și ediția a V-a.

VA URMA (sperăm)

Selecție realizată de Eugenia VODĂ

festivaluri

Cannes '81



Un „dur“ față-n față cu eternitatea



Visconti mort, Antonioni mereu rătăcitor, Fellini supt de propria lui legendă, captivul ei. Triumvirii s-au dus, fiecare în altă direcție. În lipsa lor,

prim-planul filmului italian a fost ocupat de Francesco Rosi, un cineast al cărui suprem țel este să facă din film nu numai un martor al istoriei, nu numai un suport al ei, ci un companion. Ca să-i recunoști vocația de zoon polytikon nu e nevoie să-l vezi, să-l auzi (dacă, totuși, un festival cum e Cannes-ul îți dă posibilitatea asta, cu atât mai bine); nu e nevoie să-l citești numeroasele interviuri acordate întotdeauna ușor și cu plăcere (e italian, e din Napoli — să ne mirăm că-i locvace?); nu e nevoie, cum ziceam, decât să-i numim filmele. Toate au un aer de document. Aproape toate pornesc de la cazuri reale. Faptele sînt povestite voit «uscat», în ritmul

...dar și o machetă a Italiei contemporane

nu lipsit de suspens al răstoirii unui dosar, de obicei cu multe piese lipsă, în stilul unui așa-numit jurnalism de opinie. În spatele fiecărui titlu o afacere. **Salvatore Giuliano** (1962) o afacere judiciară prin care se descrie subsolurile unei Italiei postbelice; **Miinile deasupra prașului** (1963), o afacere financiară prin care se relevă secretele raporturi dintre capital și politică; **Cazul Mattei** (1972), o afacere politică rămasă pînă azi nedezlegată, dar dincolo de enigmă, o radiografie a puterii și a puterilor aflate în alianțe oculte și în conflicte la fel de oculte etc.

Ultimul său film, **Trei frați**, marchează o schimbare de ton. Rosi este, ca întotdeauna, intens preocupat de realitatea imediată numai că modul de abordare nu mai e parcă cel de altădată. Regizorul nu mai e atât de ritos și parcă nici atât de «obiectiv». Binoclul începe să fie ținut invers. Înainte vedeam cazul prin lentila distanțatoare, acum subiecții se apropie, sînt cercetați de aproape, cu nostalgie, ba chiar cu emoție. Înainte personajele lui erau roțile în marele mecanism. Acum dramele indivizilor conțin aceeași reverberație socială și politică, dar au în același timp o cutie de rezo-

nanță intimă. Poate-i efectul vârstei (59 de ani), poate-i nevoia de înnoire resimțită de orice artist, după o anume experiență ajunsă în faza de saturație. Interesant este că prin acest ultim film (procesul începutese timid în *Cadavre de lux*, și ceva mai accentuat în *Eboli*), interesant, zic, e că avem de-a face cu un Rosi, același ferm, bărbat de stat, care începe să fie, nu înlocuit, ci dublat din ce în ce mai des, de un Rosi-filozof. Omul de acțiune acționează în continuare, dar gesturile lui, altădată bruște, categorice, rămânând ferme, încep să capete haloul unei stări de meditație, uneori de melancolie. Contururile faptelor, ale oamenilor nu mai sînt zimțate, ci nimbate. Prin lumina tare a lămpilor aprinse peste masa de operație, începe să se prelingă fișii de clar-obscur, raze tremurate, ba chiar tulburi venind de departe, de la nunta bunicului octogenar. El, bunicul, era atunci un mire focos, iar ea, nonna, cum o numeste azi fetița, era o femeie frumoasă, trupeșă. Ginerii au fugit de la ospaț. Se pornise, din senin, o ploaie zăbăucă de vară. Mirele și mireasa au luat șareta și au ajuns cu ea la malul mării. Femeia ride și își îngroapă picioarele în nisip, dar tot scurmind cu mâinile în făina plajei își pierde verigheta. Verigheta care reapare în ultimul cadru. Mireasa, bunica, nonna a murit și fetița, nepoata, plinge («pentru ce toată lumea trăiește numai nonna e moartă?»). Mirele de atunci, bunicul de acum, octogenarul nu spune nimic. Cere-monia funerară s-a terminat. Fiii, frații, s-au dus. Bocitoarele au plecat acasă. Ferma a rămas pustie. În odăile goale sînt numai el și fetița, fetița care în ziua îndoliată s-a jucat tot timpul singură prin grădină cu găinile, prin pod, îngropindu-se în grămezile de grâu, așa cum demult se îngropa, în nisip nonna, la malul mării, cînd era mireasă. Acum nonna nu mai este și întors acasă, primul gest al bătrînului, Charles Vanel, este să ia verigheta de pe poliță și să și-o pună pe degetul cel mic. Așa se încheie filmul: o mîna bătuțică de tîran bătrîn, purtînd pe degete două verighete.

Acest tip de emoție este pentru Rosi «ceva nou». Ceva nou pornind însă de la o structură foarte roșiană, deși aici nu mai avem de-a face cu o afacere zgomotoasă, ci cu un eveniment trist, etern omenesc, prin care trebuie să treacă toți pietonii acestei lumi, pentru că mamele mor întotdeauna înaintea fiilor. O femeie în vîrstă, îmbrăcată-n negru, trece pe-o potecă. La dreapta și la stînga, cîmpuri cu varză. Bărbatul — v-am mai spus, Charles Vanel — stă undeva în urma ei. Omul merge cu fața spre apus și lumina de crepuscul îi adîncește crevasele de pe obraz. Iepurii saltă pe sub frunze de varză și bătrînul tîran stăpîn pe toate viclesugurile cîmpiilor n-are decît să-ntindă mîna ca să prindă

urechiatul. Și-aici începe o splendidă scenă de dragoste octogenară. Bătrînul ține iepurele de urechi și i-l întinde ei, ca pe o ofrandă. În privirea lui, în privirea ei, o imensă și tăcută tandrețe. Tăcută pentru că n-a avut nevoie niciodată de cuvinte. Femeia suride ca atunci, demult, pe plajă. La vietea, îi netezește blana, îi dă drumul pe sub frunzele mari de varză și, întorcînd mereu capul, surizînd, fluturînd mîna își continuă drumul pe-o potecă care începe într-un cîmp cu varză, dar unde sîrșește, cine poate să spună? Femeia pleacă, dispăre în frunzișuri. În secvența următoare, bătrînul e la oficiul postal. Scrie trei telegrame, către trei fii, aflați fiecare în alt oraș: judecătorul la Roma, învățătorul la Napoli, mîncitorul la Torino. Textul telegramei: mama a murit. Iscălește, tata.

Metoda confruntării, atît de dragă lui Rosi, se va exercita, de data asta, «între frați», aflați prin dorința autorului în situația unui triumf aproape simbolic. Acțiunea va dura, ca în piesele antice, 24 de ore, atît cît trebuie ca cei trei frați să se reîntoarcă în satul natal, să-și ducă mama la locul de veci, să stea o noapte împreună în aceeași odăie, să se regăsească, înfruntîndu-se. Învățătorul e un utopist, vorbește în limbajul utopiștilor și visează o lume de basm în care tinerii luminați parcă de o putere miraculoasă vor mătura — și iată-i vedem măturînd la propriu — vor mătura, zic, toate păcatele unei planete otrăvite. Judecătorul vorbește pe limba unei justiții infrișoșate de propria sa neputință. Visurile sale — vise la propriu — sînt, de fapt, coșmaruri. Omul legii trebuie să judece proce-

sul unei bande de teroriști. Magistratul se vede înconjurat de tineri cu capetele acoperite de caguli. Se vede ciuruit de gloanțe. Își vede soția înspăimîntată, adusă la «fața locului». Mîncitorul este din Torino. El aduce și liniștea și neliniștea marilor uzine, dar și mica lui dramă personală: ruptura de o soție pe care o iubește cu foc, după moda veche a sudului, dar cu care trebuie să trăiască după o modă nouă. Niciodată discursul politic al lui Rosi nu a fost parcă atît de explicit. Prin destinul celor trei frați se vede Italia contemporană, sfîșiată de neînțelegeri, amenințată de utopii, hărțuită de tot felul de spaima. Nu-i pentru prima oară cînd Rosi întreprinde asemenea translații de la individ la societate. Dar este pentru prima oară cînd Rosi ține să dea analizei sale o perspectivă care să nu fie numai a prezentului. Căci cei trei frați sînt flancați de două personaje numai aparent secundare. Unul este tatăl, bătrînul-tîran care rămîne singur în casa pustie. Celălalt e nepoata, o fetiță de opt ani care nu se poate consola, întrebînd mereu: de ce nonna a murit cînd toată lumea trăiește? Cheia filmului stă într-un gest: o fetiță de opt ani ia de mîna un bunic de optzeci de ani. El merg mină-n mină pe un drum de țară. Bătrînul sugerează, desigur, stabilitatea valorilor tradiționale. Fetița sugerează, desigur, speranța. Dar nu o speranță în general, ci o anume speranță: speranța că pe această planetă, atît de otrăvită, nu totul e maculat, nu totul e maculabil.

Ecaterina OPROIU

Magistratul asasinat (în coșmar) în *Trei frați de Rosi* (Philippe Noiret)



Cannes '81

Fața friguroasă a filmului englez

Cinema

Ken Loach este reprezentantul unui a-nume cinema englez, care s-ar putea intitula «free-cinema-ul după un sfert de secol».

Cîteva date biografice. Născut: 1936. Tatăl: responsabilul serviciului de întreținere într-o uzină de mașini-unelte din Coventry. Studii: facultatea de drept (Oxford). Prima pledoarie nu la bară, ci pe scenă. Într-o revistă și anume într-un rol jucat de la A la Z pe întineric. Cazier: colaborarea la televiziune (co-autorul unei serii foarte populare: «Piesa de miercuri»), autorul a cinci filme de lung metraj: primul — **Săraca vacă** (1968), ultimul — **Priviri și zimbete**, filmul de deschidere a actualei ediții a Cannes-ului.

Titlul recentei producții este înșelător. Pelicula, într-adevăr, este ciuruită de privirile sumbre, grele, apăsătoare, tăioase, pline de reproș ale celor trei tineri eroi: o fată, vinzătoare într-un magazin de încălțăminte și doi băieți care au absol-

O mostră
de cinema
autentic

vit gimnaziul, iar acum aleargă zadarnic de dimineața pînă seara la oficiile de plasare. Functionari ciți-vrei, unii mai repeziți, alții mai paterni, dar toți, pînă la unul, neputincioși; ghișee cu duiumul, dar zimbetele anunțate în titlu nu se văd și nici nu se lasă bănuite. Acțiunea începe în cenușiu (film alb-negru), în dezolant, în smog. Sheffield-ul zilelor noastre cu doamne în vîrstă scandalizate de nepolitetea tinerețului din ziua de azi și cu tineri, foarte mulți tineri, care, ce-i drept, nu sînt prea protocolari, dar sînt, în schimb, păguboși, sensibili și extrem de vulnerabili. Junetea lor

este de fapt un șir de traume: trauma de a nu găsi de lucru, trauma de a da teste, cît mai multe teste, și a primi, mai tîrziu, acasă, politicoase scrisori de refuz, trauma familiilor despărțite; părinții «și-au refăcut viața», fiecare în altă parte, într-o parte în care el, «copilul din prima căsătorie» se simte de prisos. Adolescența — așa cum o vede Loach — e vîrstă în care totul ră-nește, pentru că totul e comparat cu un ideal. Cîte comparații atîtea eșecuri. Mama trebuie scoasă de la icoană pentru că o înfrînă, din întâmplare, la cinema, îmbrățișîndu-se, cînd se stinge lumina, cu un necunoscut. Mitul tatălui integru se prăbușește, cînd într-o criză de disperare se sui pe motocicletă și alergi cîteva sute de kilometri ca să-i cazi în brațe. Dar, la capătul drumului, nu sînt brațele tatei, ci mirarea morhorită a unei femei oboșite, cu un copil mic în brațe. Vasăzică, habar nu aveau, că pe lumea asta a apărut un frățior. Familia mică se ia la întrecere cu familia mare și amîndouă lovesc cu sete, fără melodramă, scurt, infundat, eficace. Rana produce durere, dar mai ales ostilitate. Ostilitate față de mediu, ostilitate față de iubita de care te desparti stupid (mizeria cheamă stupiditatea), față de prietenul care s-a săturat să fie șomer, s-a angajat în armată, o duce bine, are, în sfîrșit, bani, n-are, în sfîrșit, scrupule.

Respins de admiratorii unui cinematograf definit ca «cheewing-gum pentru ochi», filmul a intrat cu onor în palmares, la o categorie specială: filmul contemporan.

Loach, puțin cunoscut la noi (**Viață de familie** a trecut totuși prin rețea), este un nume care trebuie reținut pentru că face parte din speranțele unui realism lucid, plin de sensibilitate și pudoare. Ca personaj (delicatețe, oroare de scandal, jena de autoreclama), Loach este un anti-Fassbinder. Ca stil, el se află pe filiera lui Lindsay Anderson. Acum vreun sfert de secol, Anderson scria faimosul eseu-document: «Afară și înainte!». Afară înseamnă afară din studiourile care fabricau un cinema «typical english» adică un cinema tolerant, lipsit de pompă, amabil, dar îmbibat de o amabilitate care ținea de indiferență, de dorința de a nu lua nimic în grav, în serios. Cînd vaporul începe să ia apă, flegma britanică e mai degrabă un viciu, decît o virtute!

Loach a ieșit din studiouri ca să intre în case, în blocurile-celule din marile orașe industriale. În loc de impunătoare scări interioare de stejar, scări de ciment înguste, traversate de coridoare umbroase, cu multe uși, cu mulți locatari, cu calorifere care curg, cu vecine nervoase, cu puști înfוליți și guturaiți, căci în filmele lui Loach e întotdeauna frig. Un frig menit să-ți intre în toate oasele. Dar, mai ales, în osul frontal.

Ecaterina OPROIU

Protagonistul (Graham Greene)
și regizorul (Ken Loach)
într-un film dur:
Priviri și zimbete



Crepusculul filmului decorativ

Cannes '81



Quartet face parte dintr-o cinematografie engleză jumătate academică, jumătate mondenă, pe care spectatorii noștri au uitat-o sau nu au prea avut cînd s-o cunoască. Povești sentimentale din high-life, conversații spirituale în apartamente cosy, logodnice în rochițe stil liberty, week-end-ul la cottage-ul familial, gentlemen-i distinși și doamne răsate, elegante, respectînd cu evlavie eticheta și five o'clock tea-ul.

Filmul lui Ivory — «cinema decorativ» zice un confrate — adaptează fidel un roman de Jean Rhys, scriitoare care a cunoscut și celebritatea și uitarea, ea însăși un personaj pitoresc al cafenelei literare interbelice. O biografie tumultuoasă: născută în Antilele britanice, dintr-o mamă creolă (1890), «girl» într-un music hall londonez (1908), matoră și complice a boemei din Montparnasse-ul anilor '20 (ceea ce i-a permis să privească și, într-o măsură, să se apropie de vedetele «generației pierdute»: Gertrude Stein, Hemingway, Fitzgerald, Joyce pentru care avea o simpatie specială fiindcă schimbaseră cîteva cuvinte în timpul unui party).

Romanul inspirator se numește **Quator** și a fost scris în '28 într-o epocă de glorie, mai precis de vogă, pentru că, după 1940, peste numele lui Jean Rhys s-a aternut o tăcere compactă. Uitarea a ținut aproape trei decenii și numai o întîmplare nostimă (dorința unei actrițe de a interpreta la radio un anumit rol dintr-un roman vechi citit în tren) a repus pe tapet numele scriitoarei dispărute din raza lumii literare, ba chiar s-ar putea spune din raza lumii «civilizate», doamna Jean Rhys retrăgîndu-se la un moment dat în sinul naturii, într-un sat «de la marginea lumii». În 1966, redipărîrea romanului *La Prisonnière des Sargasses* o repune în centrul atenției publicului. Editorii încep s-o asalteze pe această șarmantă octogenară, amestec de Gloria Swanson și Lilian Gish. Jean Rhys cunoaște o nouă carieră literară. E declarată Colette a englezilor. E socotită «una dintre cele mai mari romaniere britanice», ceea ce nu-i deloc puțin pentru țara surorilor Brontë și a Virginiei Woolf.

Filmul face parte din acest val de simpatie sporit — din păcate — de un trist eveniment: dispariția autoarei, plecată din cercul admiratorilor săi la începutul acestui an. Era în

O minidramă înaintea marei catastrofe

plină formă. Purta pălării spectaculoase, tăcea reclamá pentru taioarele Chanel și se fotografia ținînd în

întră în pielea unui anume tip uman), micuța englezoaică, zic, rămîne fără protecție în societatea care se culcă în zori și începe să trăiască abia la apusul soarelui. O pradă ușoară pentru un cuplu bogat: el «de profesieune — fără», interpretat de un Alan Bates din ce în ce mai greoi, ea, pictoriță la modă, interpretată de o Maggie Smith, senzațională în rolul unei soții «iubitoare și înțelepte», care «pentru a nu-l pierde» face bonne mine au mauvais jeu, iar din cînd în cînd intervine în rol de



Doi din membrii *Quartetului*
(Alan Bates și Isabelle Adjani)

mină un pahar de șampanie.

Datele de mai sus pot da unele sugestii despre un film a cărei acțiune se petrece în Parisul anilor '20, în Montparnass-ul artiștilor, cei mai mulți lipsiți de grija zilei de mîine, lăsați pe seama întîmplării sau a rentelor. Isabelle Adjani joacă, în acest film, rolul unei minuscule creaturi, nevastă cripitoare și relativ fericită pînă în ziua arestării unui soț implicat într-o afacere pecuniară. Micuța englezoaică («în locul englezoaicei am preferat o franțuzoaică» — zice regizorul — pentru că nu m-a interesat atît naționalitatea actriței, cît posibilitățile ei de a

complice a soțului propriu și infidel.

Un film care trebuie reținut ca un fenomen de criogenie. O faună congelată cu vreo 50 de ani în urmă, iar acum pusă la dezgheț, la reanimare. Iat-o, deci, pudrîndu-și născutul, tachineînd, dansînd în ritm, desigur, de jazz. Farse, escapade, can-can-uri, limuzine. O mică poveste tri-unghiulară pe fundalul anilor care își mai spun «nebuni» numai pentru că, aflați în stare de congelare, habar n-au că de o jumătate de secol dincolo de frigorișer s-au mai spart totuși niște pahare, niște sticle cu șampanie, ca să zicem așa.

Ecaterina OPROIU

Competiția celor o sută de țări



Au trecut câteva luni de la Festivalul cinematografic de la Moscova, ajuns, în 1981, la cea de-a XII-a ediție, dar multe dintre filmele acestui impor-

tant forum competitiv au rămas vii în memoria spectatorilor, prelungindu-și spre prag de nou an ecoul în conștiințe. Festivalul din capitala sovietică are o particularitate cu adevărat definitorie: aceea de a înfățișa, la fiecare ediție, un mănunchi foarte bogat și divers de realizări cinematografice, produse pe toate meridianele, acolo unde arta a șaptea are meșteri de decenii sau unde filmul abia își exersează unelele diții... Lumea filmului, văzută prin ecranul-caleidoscop al festivalului moscovit, se aseamănă foarte mult cu lumea cea largă, în care persistă inegalități și contradicții, există subdezvoltare și supraprofituri (despre superproducții să nu mai vorbim) există, încă, afteia grave disensiuni care periclitează însăși soarta omenirii. Există un risc, desigur, în această foarte largă deschidere a festivalului de la Moscova spre toate accepțiile noțiunii de cinematograf (periclitat fiind, deosebi, conceptul de valoare), dar mărturisesc că posibilitatea de a vedea, zi de zi, seară de seară, vreme de două săptămâni, obiceiuri, subiecte specifice, peisaje, idei diverse, întâmplări de viață, oameni de pretutindeni — în filme, repet, inegale valoric — poate echivala cu câteva filme «mari» ale unui repertoriu «tradițional».

Patruzeci de lung-metraje au participat în principala competiție a festivalului moscovit din 1981 și 39 de țări producătoare, ceea ce demonstrează cât de mari sînt salturile cinematografice efectuate pe ecranul festivalului, țări cu îndelungi tradiții și cu producții de sute de filme anuale, fiind urmate în programul același proiectii de țări... debutante, sau aflate la începuturi de drum. Ceea ce nu înseamnă, nicidecum, că acest festival, foarte eterogen, nu lansează ediție de ediție, mari valori cinematografice (uneori chiar din țări fără tradiție); să ne amintim că printre laureații edițiilor anterioare ale festivalului figurează mari regizori precum Kaneto Shindo, Serghei Bondarciuk, Grigori Ciuhrai, Federico Fellini, Stanley Kramer, Zoltan Fabri, Akira Kurosawa, Juan Antonio Bardem și capodopere ale artei a șaptea numite *Insula*, *Soarta unui om*, *Cer senin*, *Opt și jumătate*... La ediția '81, chiar dacă mari regizori ca John Huston, sau țări de mare

tradiție ca Franța, Italia, Marea Britanie, Canada, Statele Unite ale Americii, Suedia etc. au lipsit — mai mult sau mai puțin motivat — din palmares, făcînd loc unor cinematografi mai tinere, se poate afirma că festivalul a impus alte câteva valori sigure, a căror carieră internațională a început și va continua în 1982.

Filmul peruvian, de pildă, *S-a întimplat la Huayanay*, de Federico Garcia, dobîndește în contemporaneitate semnificațiile pe care le avea, la premieră, viscontinianul *Pământul se cutremură*. Autorul — care debutase cu un alt film seducător, *Acolo unde condorii mor* —

Un festival
care
a impus multe
filme de valoare,
care a lansat
multe
cinematografii
necunoscute

narează o poveste de o tulburătoare autenticitate realistă, a tipurilor, a întâmplărilor, a mentalităților. Sătenii din Huayanay (ei înșiși interpreți ai filmului) aduc la poliția din oraș, cu alai de înmormîntare, un cadavru. «Ne-a furat vitele, ne-a dat foc la case, ne-a violat femeile, ne-a omorît bărbații...» «Cine l-a ucis?», întreabă polițistul. «Toată lumea», răspund în cor sătenii. Aceasta este întâmplarea din Huayanay, o întâmplare dramatică, relatată pe ecran, simplu și direct, autorul filmului făcînd parcă să se simtă fiecare fibră a durerii din sufletul unor oameni striviți de povara grea a analfabetismului, a nedreptăților sociale. De-a dreptul palpitate în acest «film de artă» sînt paralelismele cu viața. Să mai adăugăm faptul că învățătoarea din film, învățătoare în viață, conducătoare a unei mișcări populare îndreptate împotriva proprietarilor funciari, a fost asasinată la cinci luni după terminarea turnării acestui film?

Filmul lui Federico Garcia (disting la Moscova, cu «diploma specială a

jurului», ca și filmul românesc *Lumina palidă a durerii*, de Iulian Mihu) are o valoare emblematică pentru forța socială a cinematografului, forță pe care un festival ca acela de la Moscova o evidențiază pregnant, la fiecare ediție. În *Omul la capătul puterilor* (într-o traducere mai exactă *Omul presurizat*), regizorul Joao Batista Andrade face o incursiune în lumea tragică a cartierelor marginase dintr-o metropolă braziliană, narînd istoria unui «muncitor-model» care-și ucide patronul. Un alt film foarte bun, *Ceața de dimineață*, al portughezului Lauro Antonio, scoate în evidență cu forță artistică ipostazele dramatice ale ipocriziei morale care pot marca decisiv și necrutător dimineți de viață. Remarcabil a fost și filmul vietnamez *Cîmpul devastat* de Nguyen Quyen Sang, un frumos elogiu adus forței morale a omului. În sfîrșit, pentru a mă opri aici cu exemplele suitei de filme profund sociale (și cu certe virtuți artistice), să amintesc și filmul japonez *Rîul murdar* de Oguri Kohei, povestea sensibilă a unor familii nevoiașе, stigmatizate de ambianta poluată și poluantă a mediului în care își desfășoară existența.

Au fost și filme mai spectaculoase în festival. Regizorul John Huston, de pildă, în filmul *Scăparea stă în victorie*, relatează istoria unei... partide de fotbal celebre, aceea dintre selecționata Wehrmacht-ului și selecționata lagărelor de prizonieri ale trupelor aliate, partidă desfășurată la Paris, în Parc des Princes, pe vremea ocupației fasciste. Nu voi deconspira acum... scorul, dar ar fi de spus că în distribuție figurează — alături de cunoscuți actori ca Sylvester Stallone, Michael Caine, Max von Sydow — mari fotbaliști ai lumii ca... Pele, Bobby Moore, Deyna, Thorensen; și ar mai fi de spus că John Huston nu-și dezmințe «meseria» și ritmul. Alți doi regizori importanți, Alov și Naumov, s-au reîntîlnit pe genericul unui film inspirat de asemenea de un fapt istoric: *Teheran '43*, reconstituire a tentativei nereușite de atentat împotriva lui Churchill, Stalin și Roosevelt, reuniți la conferința din Teheran în noiembrie 1943; o «distribuție mare» și pe genericul acestui film: Alain Delon, Claude Jade, Natalia Belohostikova (în triplu rol), Igor Kostolevski, Kurd Jurgens — și — într-o compoziție de-a dreptul senzațională — Armen Digharhanian, pe care l-am văzut cîndva în serialul TV *Olga Sergeevna*. Evenimentele din 1943 sînt dezlăuite în 1980

(poate de aceea întâmplarea nici nu face parte din celebra carte a lui Borovicka «Atentate care urmau să schimbe lumea»), acțiunea filmului se desfășoară pe planuri temporale diferite în Germania, Franța, Anglia, Elveția, Iran, Statele Unite și Uniunea Sovietică. Alți actori binecunoscuți ca Maria Schneider, Alida Valli, Alain Nouri, Raffaella Carrà și Dragan Nikolić figurează pe genericul filmului iugoslav **Sezon de pace la Paris**, al regizorului Predrag Golubovici, o poveste de dragoste contemporană în care se fac simțite tragic — ca și în alte filme ale festivalului — ecorile tirzii ale războiului. La capitolul filmelor «spectaculoase», o mențiune pentru pelicula mexicană **Seducția** de Arturo Ripstein cu Katy Jurado, Gonzalo Vega și — debutând — Viridiana Alariste, o altă tragică poveste de dragoste plasată pe fundal istoric și inspirată dintr-o năvelă de Heinrich von Kleist. Sub așteptări (dar cu nuduri... spectaculoase) filmul regizorului maghiar András Kovacs, **Paradisul temporar**, o a treia tragică poveste de dragoste, desfășurată în anii ocupației fasciste, protagoniști fiind Edit Frajt și André Dussolier.

Intr-un «palmares personal» al festivalului, alături de **Lumina palidă a durerii** — filmul lui Iulian Mihai înscriindu-se, neîndoielnic, printre creațiile de vîrf ale competiției — alături de filmul peruvian **S-a întîmplat la Huayanay** și de filmul portughez **Ceata de dimineață** (întîmplarea făcînd ca toate aceste trei «filme de artă» — despre care am vorbit — să fie distinse cu «diploma specială a juriului»), alături de puternicele filme sociale **Cîmpul devastat** și **Omul la capătul puterilor** (distinse cu «Premiul de aur»), într-un palmares personal, spun, figurează încă două filme văzute la Moscova (protagoniștii lor au fost distinși cu premii de interpretare): unul este **Fluturii de noapte** al polonezului Tomasz Zygadlo, cu Roman Wilhelm, o incitantă parabolă cu miez de viață despre singurătate; celălalt, **Gary Cooper, carele ești în ceruri**, aparține unei regizoare de care vom mai auzi, Pilar Miro, și are o interpretă cu mari capacități de interiorizare, Mercedes Sanpietro. În centrul povestirii, o regizoare de teatru la televiziune care, aflată în pragul unei situații-limită, dobîndește (Cleopatra de la 5 la 7 mai pătea la tel) o nouă percepție a lumii inconjurătoare, a oamenilor, obiectelor. Întîmplărilor cotidiene...

Filme, filme, filme, regizori și actori de pretutindeni. În concursul filmelor pentru copii, **Dumbrava minunată** de Gheorghe Naghi primea recompensa juriului de copii «pentru cel mai bun basm cinematografic». În concursul scurt-metrajelor triumfa **Salvador: poporul va învinge**, film realizat de Diego De la Texera, exponent al Frontului «Farabundo Martí» de eliberare na-



O prezentă românească de înaltă ținută artistică:

(Lumina palidă a durerii, distinsă cu diploma specială a juriului)

(scenariul: George Macovescu; regia: Mihai Iulian)

țională a Salvadorului. «În afară de concurs», festivalul s-a deschis cu ultimul lung-metraj al lui Serghei Iutkevici **Lenin la Paris**, printre protagoniști fiind — frumoasă și sensibilă ca-n realitate, așa cum a dovedit-o la Moscova — actrița franceză Claude Jade. Pe Jane Fonda și Robert Redford, tot în afară de concurs, i-am revăzut într-un poetic film de Sidney Polack, **Călărețul electric**. Elem Klimov, un nume nou al cinematografului sovietic, a reținut atenția cu **Agonia**, biografie

a legendarului Rasputin și ultimele zile ale țarului Nikolai al II-lea. În concursul filmelor de scurt-metraj, o pată de culoare: **Întipărire** de Alexandru Sirbu. Filme, filme, filme, regizori și actori de pretutindeni. Au trecut cîteva luni de la Festivalul cinematografic care a reunit la Moscova, în iulie, 100 de țări ale lumii, dar filmele prezentate acolo, multe din ele, abia și-au început drumul prin lume.

Călin CĂLIMAN

Inspirat din dosarele istoriei, filmul țării gazdă Teheran '43 reunește pe generic nume celebre ca Alov și Naumov (regia), Alain Delon, Claude Jade, Natalia Belohostikova, Curd Jurgens, interpreți



festivaluri
Pola '81

«Opera prima» lui Kusturica
distinsă la Pola
și la Veneția cu mari premii
(Ții minte, Dolly Bell?)



De la cine-amatori la cine-profesioniști



Ca și micul Cannes, mica Pola e preluată de cineamatorilor la marele festival profesionist desfășurat anual la Arenă. Festivalul profesionist care a stîrnit nu numai ambiția și calitatea producției studiourilor iugoslave, creînd și un public din ce în ce mai avizat, dar a stimulat ambiția și exigența amatorilor de film din întreaga țară. Cu patru zile înaintea primului gong (tradus în jocurile de artificii cu care gazdele își întîmpină oaspeții) se desfășoară tot aici — minus luminația a giorno — competiția cinecluburilor din republicile federative. Anul acesta, din 180 de filme ale amatorilor, au fost reținute doar 30, din care 3 realizate de către cele patru cinecluburi din Pola. Procent demn de reținut dacă amintim că mai există o selecție anuală care recoltează cele mai bune filme pentru festivalul cineamatorilor de la Split; că de pildă, Rijeka participă în competiție cu producția celor 10 cinecluburi ale ei, sau că cineclubul «Uljanik» al șantierelor navale din Pola a început să realizeze subiecte abia în ultimii șase ani (înainte era doar un club foto) și că din cei 47 de membri ai săi — muncitori navali, tehnicieni, ingineri — doar jumătate minuiesc un aparat de filmare

dar dintre aceștia, mulți au devenit deja nume cunoscute, laureați ai unor festivaluri naționale și internaționale.

L-am cunoscut, în vară, pe **Moravak Duro**, inițiatorul acestui cineclub din șantierul naval, fost marin, de fel din Voivodina, rămas însă după război la Pola. Cînd lupta ca partizan pentru eliberarea Istriei, a cunoscut-o pe Maria și s-au căsătorit; nu au copii, au în schimb o pasiune comună: cinematograful. De 17 ani el filmează cu un super Opt sincron, tot felul de subiecte, de la modul în care se realizează pe șantier o navă «vrem să atragem cît mai mulți tineri spre meseria de constructor» pînă la campionatele naute din Istria sau înregistrarea unor impresionante momente din funeraliile naționale ale lui Iosip Broz Tito. I-am spus că aș dori să văd cîteva din filmele cineclubului și ale lui. «Sînt cam multe. Numai ale mele însumează vreo 40 de ore de proiecție; mai bine vă povestesc cîte ceva. Să zicem unul intitulat **Nava și pădurea** care a luat o diplomă la competiția din Zadar. Vedeți dumneavoastră, eu sînt născut în munți și mă obsedează pădurea, deși m-am stabilit la mare. Pentru film am găsit un, motiv care le leagă: lemnul necesar la construcția navelor. Am lucrat cu plăcere acest scurt metraj

și cred că mi-a ieșit bine. La Rovinj, în primăvară, am filmat o poveste de dragoste, fără cuvinte, doar imagine, pe muzica lui Ravel: **Bolero-ul**. Mai recent, m-a atras peisajul exuberant al pinilor din Mediterană și în decorul lor am filmat timp de patru minute un miracol al tinereții: primul sărut. Chiar așa mi-am și intitulat filmul pe care l-am prezentat cu succes la Split».

În lipsa filmelor, l-am privit mai atent pe autorul lor: un om simpatic, jovial, de 54 de ani, cu o tinerețe care-i venea din înfrîntarea cu care-mi vorbea despre pasiunea lui. În timpul anului era șofer la Oficiul de turism din Pola, dar pe vară, cînd dura festivalul se punea la dispoziția «statului major» de la Casa Armatei (sediu Festivalului), cu mașina, ca să conducă oaspeții veniți la Pola și să le vorbească cu însofletire despre filmele lui, ale colegilor de cineclub, și totodată de filmele profesioniștilor. Am învidiat din nou pasiunea și competența cu care se face și se vede cinema în Iugoslavia prietenă.

Să încerc să amintesc în continuare cîteva din premiile — de data aceasta obținute de filmele profesioniștilor — văzute în vară la Pola:

Ții minte, Dolly Bell?



Dino are 16 ani și trăiește într-o suburbie a Sarajevo-ului distrus de război. Kusturica are 27 și trăiește într-un Sarajevo modernizat, în care cu greu găsește azi să filmeze casele vechi, în pantă, din cartierul turcesc, unde locuiește Dino cu ai săi, maidanul mizer pe care adolescentul din **Dolly Bell** ascultă fascinat pentru prima oară un megafon ce urlă «quattromila baci». La sfîrșitul filmului, pe scena noului club, Dino îmbătrînit cu o vară și cu o durere, îmbrăcat în hainele de duminică ale tatălui, cîntă cu foc, cu bucurie și amărăciunea «celor patru mii de săruturi» pe care le-a cunoscut între timp. De fapt al unui singur sărut care i-a adus toată bucuria și amărăciunea adolescentului, acolo în podul cu porumb, unde a adăpostit o fată frumoasă, încredințată lui pentru cîteva zile de către un viăgan din cartier. Treptat între «Dolly Bell» cum o botează protegitorul ei pe viitoarea streapte-ase-euză, și Dino cel neprihănit ce învață yoga ca să-și facă curaj într-o viață aspră, se naște cea mai frumoasă scenă de dragoste a festivalului de la Pola. Și se pare că, prin prospețimea și originalitatea ei

chiar una din cele mai frumoase scene din cadrul Mostrei venețiene care i-a acordat lui Kusturica premiul pentru opera prima. Totul începe și sfârșește în podul cu porumbești, unde fata vrea să se spele și Dino îi toarnă apă din cană și tot privind-o cit și de frumoasă îi varsă apa pe trup, cămașa subțire se lipește de stîni obraznici, de gîtul grațios. Și așa Dino își amină plecarea și fata îl învață, dar învață și ea odată cu el cee dragostea, dragostea printre porumbești și iepurași pe care Dino îi hipnotizează ca să-și demonstreze puterea de fascinație.

Acasă la el, Emir Kusturica a primit «Arena de aur pentru debut» și alte cîteva distincții importante. De ce a impresionat la Pola și peste hotare acest film — de altminteri foarte delicat ca mijloace de expresie? În primul rînd pentru scenariu, scris de un tînăr și el din Sarajevo la un ton de confidență cînd spirituală cînd nostalgică, cu un dialog viu și expresiv pentru care a și primit un premiu Cidalgo (de literatură). Regizorul își evocă și el alături de scriitor o ambianță familiară, o psihologie a adolescenței de care nu s-a desprins de prea mult timp. Cînd apare pe scena Aerei din Pola îmbrăcat militar (abia își efectua stagiul, deși Academia de Muzică a absolvit-o mai demult, la Praga), îți vine să-l strigi pe numele personajului: Dino. La conferința de presă vorbește foarte puțin despre el, în schimb își împinge în prim planul atenției, cu delicatețe, colaboratorii: scriitorul Abbulah Sidran, interpretul lui Dino; Slavko Stimac, tînăra actriță de mare sensibilitate, Ljiljana Blagojević, ca și creatorul unui alt interesant personaj, tatăl lui Dino; actorul Slobodan Aligrudić.

Lirismul regizoral e cînd nostalgic, cînd ironic, și se menține la distanță egală între subiectivismul evocării și obiectivismul analizei psihologice. Un film tandru și generos, pe care îl vei cu tine să-ți țină de cald în lungile seri de iarnă.

Cronica Insulei



Tînărul Emir Kusturica a fost revelația Polei '81 așa cum, cu trei ani în urmă, Lordan Zafranović, stîr-nise senzație cu a sa **Ocupația în 26 de**

imagini. Distanța de ton dintre discreția, blîndețea primului și explozia, exuberanța de imagini a celui-alt nu se măsoară decît în temperament și în coordonate geografice; unul venit din paradisul de lumină și culoare a insulei Solta din Adriatică, (unde a filmat acum ultimul său film **Cronica insulei** —

Între lirism și realism crîncen, o cinematografie care și-a găsit stilul

sau Căderea Italiei cum a fost tradus) — în timp ce Kusturica, autorul melancolice... **Dolly Bell**, poartă parcă în suflet cafeniul stins al străvechilor străduțe din Sarajevo, ploaia și Inghesuiala specifică acestei porți a Orientului, conglomerat cînd pestrî, cînd cenușiu — mai ales cenușiu — al populației unei regiuni subdezvoltate. De aceea a-i reproșa lui Zafranović cruzimea, duritatea scenelor **Cronicii...** cînd

încearcă să se salveze masacrului. Suflul și sufletul tragediei antice sublimat într-un amplu chorus — val de suferință ridicat la dimensiuni epice, foarte în stilul acelei întîmplări — certifică unii, și în lumina acestui garant istoric poți accepta chiar formula operei-tragedie în stil antic, cum este această grandioasă cronică. Povestea de dragoste însă (aproape n-a existat film iugoslav în această ediție fără un love-story în notă patetică sau comică, polițistă ori baladesc-istorică) e decupată de un ochi modern, atent la nuanțe psihologice, la stări de exaltare ori de înstrăinare ale iubitorilor de ei înșiși și de cei din jur. Fatalitatea pasiunii, autodistrugerea individului în contrast cu istoria, e motivul cel mai frecvent al filmelor din această ediție. Motiv însă arar ridicat la asemenea valoare expresivă, cum au reușit s-o atingă și Zafranović și o altă forță artistică a cinematografului iugoslav de astăzi, Rajko Grlik.

Poem de dragoste și de pace pe malurile Senei (Sezon de pace la Paris) în regia lui Predrag Golubović, cu Maria Schneider și Dragan Nikolić



majoritatea se bazează pe întîmplări găzduite de această insulă în anii războiului, cînd sate întregi au fost masacrate de fasciști și apoi, ca dreaptă răzbunare, cruzimea insularilor față de cei care i-au chinuit — înseamnă a-i reproșa istoriei că s-a scris cu sînge și oroare. Cine n-a trăit sau re-trăit — ca regizorul, ca și scenaristul Mirko Kovak — din povestirile altora temperatura acestor momente de coșmar, greu înțelege și mai greu acceptă violența multor scene cum e aceea antologică a masacrului din autobuz al populației terorizate de către ustași (în **Ocupația...**) sau secvența cutremurătoare a fasciștilor italieni împingînd spre mare copii, femei, bătrîni și impușcînd cu cruzime pe oricine

Nu iubim decît o dată



Ca majoritatea tinerilor regizori iugoslavi, Grlik și-a încercat mai întîi mîna pe scurtmetraj pentru televiziune, cîștigînd cîteva competiții internaționale și a țîșnit cu al doilea film al

Alice MĂNOIU
(Continuare în pag. 91)

Nivel staționar



Dacă cineva ar avea curiozitatea să vadă în bloc filmele de animație premiate la festivalul internațional de la Varna (aflat

în această toamnă la cea de-a doua ediție) ar rămâne probabil dezamăgit. Un festival fără surprize s-ar spune. Dar poate fi un festival internațional de film, fie el de animație, neinteresant? Chiar dacă nu aduce mutații fundamentale, răsturnări neașteptate, cotituri în arta cine-animației mondiale, o astfel de manifestare oferă cu siguranță o panoramă a momentului actual, în care lesne se pot descifra tendințele, liniile de forță pe care se va dezvoltă cineaștia anilor viitori. Premiile, se știe, sînt în cele din urmă rezultate subiectivității, rațiunile juriului sînt de multe ori ascunse sau de neînțeles. Dar la Varna, cu o excepție sau două, nu cred că s-ar fi putut propune altceva în locul propunerilor de premii ale juriului. Prea multe filme asemănătoare, prea mare aglomerația în jurul a ceea ce se cheamă nivel mediu, obișnuit. La Varna în acest an, nici un mare nedreptățit și nici un învingător cert. Mult mai mulți artizani, decît artiști. O avalanșă de clișee și prea rar un creator dispus să re-gîndească totul de la început. S-ar putea spune că animația mondială se află într-un moment de stagnare, de limpezire a apelor. Nici un nou val. E privilegiul apelor limpezi. — chiar stătute — de a lăsa privirea să alunecă în voie și de a privi — cit se poate — în adîncimi. Marea bălăie — dintre animația de tip Disney, în care anecdoticul, istorioara plină de haz, gagul se află în prim plan, și filmul de autor, filmul metaforă sau alegorie, în care accentul cade pe grafică, pe idee, pe viziunea personală a creatorului (cu adevărat total) — pare că a luat sfîrșit. Cele două direcții coexistă pașnic, merg în paralel, s-a dovedit că fiecare își are publicul ei și deci dreptul la existență. De la filme ale clasicilor, prezenți fie în juriu (și deci în retrospective), fie în competiție sau numai printre invitații de onoare ai festivalului (printre ei desigur Gopo) pînă la filme realizate de computere sau de copii, festivalul a cuprins o mare varietate de tehnici și stiluri, reușind însă doar rareori să trezească cu adevărat interesul specialiștilor, prilejuind în schimb aplauze «la scenă deschisă» unei săli aripline — 5000 de spectatori la fiecare proiectie.

Deși un bun film de animație nu se poate rezuma, aici imaginea, gra-

fica sau desenul, ca și coloana sonoră jucid un rol determinant, ne asumăm riscul să povestim cîteva dintre ele, chiar dacă nu toate apar în palmares.

● Prim-planul unui rege care tipă, ridică mîna, amenință, vociferează... pentru ca în cele din urmă — în plan general — să fie mutat pe tabla de șah în altă pătrățică (filmul iugoslav **Majestatea sa** nu durează decît două minute)

● Un om singur și-a împodobit bradul, a aranjat masa, dar nu are cui să-i spună «La mulți ani». Brusc, îi vine o idee, dă foc bradului, cheamă pompierii, iar cînd casa s-a umplut de ei, e fericit, are în sfîrșit cu cine ciocni un pahar... (**Solitudine**, un film de două minute din R.D. Germană).

● Bizliul enervant al unei muște pe care un om încearcă în zadar s-o prindă. În zadar, pentru că musca zbura... În capul lui! (filmul **Farsa**, al regizorului bulgar Dimitar Petkov a fost distins cu premiul II la categoria filmelor cu o durată pînă la 5 minute).

● La TV se transmite — în direct! — o competiție mai puțin obișnuită, deși veche de cînd lumea: un om cu un balaur. Dar nici unul nu prea are chef de luptă; rezultatul se știe dinaintea. La urma urmei balaurul nici nu e atît de fioros, ci chiar blind și îngăduitor, iar luptătorul, ochelarișt, călărește un cal împiedicat. Există un învingător? Are el vreun merit? (Filmul românesc **Arena** de Zoltan Szilaghi, autorul mult premiatului **Nodul gordian**).

● Un exercițiu de patinaj artistic (o grafică modernă în sepie) în care patinatoarea execută cele mai dificile numere dar abia dacă se distinge în cadrul, ea nefiind decît un pretext pentru publicitatea mărcilor de băuturi și țigări de pe pereții patinoarului (**Apresiasi** de Leszek Komorowski — Polonia, Premiul I la filmele de cinci minute).

Iată cinci filme aparținînd «genului scurt», domeniu în care se mizează încă pe anecdotică, unde se mai păstrează supremația gagului și unde satira socială e pe primul plan, chiar dacă umorul e dinamitat tot mai mult de angosto. Trebuie să spunem însă că nu acestea au fost filmele care au dat tonul festivalului, nota sa caracteristică, pentru simplul motiv că ele se aflau în minoritate. «Genul scurt» nu mai e la modă. Se poartă lung metrajele de animație, se etalează un epic de anvergură. E ciudat cum exact în momentul în care își definește un contur propriu, un teritoriu specific,

animația începe să-și modifice statutul, încălcînd teritoriile filmului cu actori de pildă, sau ale ecranizărilor (de semnalat frecvența ecranizărilor în desenul animat al ultimilor ani). Sigur, pentru nici una dintre arte nu există limite sau tabu-uri, dar nu putem să nu observăm că de cele mai multe ori, o narațiune bogată, stufoasă — adesea confuză — ca și abundența dialogurilor, a comentariilor, nu fac chiar trup comun cu desenul, mai ales cînd e vorba de o linie simplă, stilizată.

Acestea fiind spuse, să trecem la Marele premiu Kuker-ul de aur (o păpușă, simbol al unei sărbători tradiționale de primăvară în Bulgaria). Simptomatic pentru tendința semnalată mai sus, el a fost acordat filmului japonez de lung metraj **Casa de foc** (autorul lui, Kahashiro Kavamoto, un clasic al genului).

La Varna în acest an nu se aplauză deci ineditul, ci chiar o animație «dă-vu» dacă era bine făcută. Aceasta poate fi și explicația altor trei premii din palmares: **Marele Til de Reja Raamat** (U.R.S.S.), **Poveste pentru Ion și Maria** (Karel Zeman, alt clasic al animației cehoslovace, de această dată) și **Tinutul fermecat** de Lee Mishkine (S.U.A.). Povestite în două vorbe — (înfruntarea dintre bine și rău) — basmele seamănă leit între ele, chiar dacă desenul și animația erau desigur diferite, fără a leși însă cu nimic din făgașul corect al artizanului. Cit privește viziunea idilică a acestor basme, e suficient să o comparăm cu umorul negru autentic din filmul **Ultimul respect**, făcut de un băiețel de 14 ani din Marea Britanie (Diploma de onoare a juriului): un șef de gangsteri după ce moare, participă în calitate de stafie la «loviturile» bandei, avînd drept complice un motan cu ris sardonice. Pentru a sfîrși cu premiile, să consemnăm și Premiul pentru cel mai bun film pentru copii: **Dinozaurul** (de Will Winton — S.U.A.): o lecție despre dinozauri din plasticină care-și schimbă succesiv forma și culoarea urmînd propunerile amuzante ale unei clase de copii din coloana sonoră.

Pe planul expresiei, al atît de mult susținutei teze a posibilităților nelimitate pe care le oferă cineaștia, festivalul de la Varna nu a înregistrat mari cuceriri. Dacă ar fi să ne luăm după premii, la mare preț se află azi meseria, virtuozitatea, «făcutul» impecabil, mai curînd decît «ne-mai-făcutul» (acesta fiind exact cel pentru care a apărut și care ar justifica cu adevărat existența acestei arte). Au lipsit din festival filmele în care fantezia evoluează liber, plină de prospețime și strălucire, acele filme care să te facă să redevii copil, și să-ți vină chef să te joci. Dacă vrei cu luna de pe cer, nu neapărat cu un computer, așa cum au început să facă prea mulți animatori.

Roxana PANĂ

festivaluri:
Avellino '81



Nu sînt grozavi italienii?



Avellino e un oraș aproape de Neapole pentru cei care sînt departe de Italia. Pentru localnici e un oraș zguduit de cutremurul din decembrie 1980, cu morți și cu familii încă în doliu. Pentru mine e primul festival internațional și primul premiu. La Avellino am fost tristă văzînd ruine, mi-am amînit de aprilie 1977, m-am bucurat de premiu și de soarele din aprilie 1981.

Înima noastră e plină de posibilități. Recunosc.

I-am iubit pe italieni și interesul lor, aș spune național, pentru Film. Italienii își merită culmile cinematografiei lor, tot așa cum publicul nostru — după părerea mea — nu prea a meritat **Croaziera** lui Daneliuc.

Festivalul filmului neorealism de la Avellino este inițiat de oamenii de cultură din regiune, legați de publicația și mișcarea «Cinemasud» al cărei reprezentant, Camilo Marino a știut să mobilizeze tineretul intelectual și să obțină sprijinul material

**Ada Pistiner —
o regizoare care
și-a impus talentul
în scurtmetraj
și o mare vocație
«neorealistă»
în filmul de ficțiune.
Primul ei lungmetraj
Stop-cadru la masă
i-a adus placheta
de argint la Avellino**

al administrației. Anul acesta, Festivalul aflat la a XXI-a ediție s-a desfășurat sub președinția de onoare a lui Cesare Zavattini, ale cărui calde cuvinte adresate cu acest prilej populației au fost așitate pretutindeni în oraș. În festival, cele mai mul-

te filme au fost evidente cele italienești, dar au mai fost bine reprezentate câteva cinematografii din estul Europei, și acest interes mi se pare demn de laudă și stimă în mod obiectiv și mă bucură pe mine în mod subiectiv; 5 filme cehoslovace selecționate și premiul de interpretare feminină pentru Jana Gyrova în filmul **La pointe du jour durant toute la nuit**; 3 filme sovietice și placheta de aur pentru filmul **După 20 de ani** în regia lui Iuri Egorov. Cel mai important premiu l-a revenit lui De Santis pentru întreaga sa activitate. Iar premiul cel mai neașteptat, primit cu entuziasm, a fost cel acordat unui producător italian pentru faptul că și-a investit banii într-un film necomercial. Cînd destul oameni de artă se îndreaptă spre comerț e reconfortant să vezi că drumul parcurs în sens invers e răsplătit de cei care țin cu arta. Cineva mi-a spus că Cesare Zavattini, scenaristul marilor filme neorealiste, acum, la 80 de ani, se pregătește să debuteze în regia de film. Nu sînt grozavi italienii?

Ada PISTINER

festivaluri:
Cracovia '81

O singură vedetă: Omul secolului XX

O competiție
fără
«filme frumoase»,
doar cu filme
neliniștitoare.
Adică adevărate



Dacă, vorba lui Woody Allen, «banii sînt buni fie și numai din punct de vedere financiar», atunci festivalurile dedicate filmului de scurt metraj (documentar, animație, așa-numitul featurette) își împlinesc rostul fie și numai datorită prilejurilor pe care le oferă acestui gen de a fi văzut. De-a lungul celor aproape 20 de ani de existență, Festivalul internațional de la Cracovia și-a cucerit un binemeritat prestigiu, de-za sa, «Secolul nostru, XX», fiind onorată în vreme de pelicule-măturii ale unei istorii ce se scrie sub ochii noștri, cu un preț, uneori, dramatic dar relevant pentru nemărginitele puteri ale omului de a se construi pe sine însuși, dincolo de orice încercare. Actuala ediție a demonstrat — chiar cu mai multă decizie decît în ultimii 2-3 ani, nivelul tot mai înalt al conștiinței de sine a scurt-metrajului. Aici nu s-au văzut «filme frumoase»; ci în primul rînd adevărate, neliniștitoare, care interzic gîndului să se instaleze în zona contemplației, trîmiîndu-l în cea a meditației. Prin ce? Prin franchețea întrebărilor asupra raporturilor individului cu sine însuși și cu semenii, cu prezentul și istoria. «Întotdeauna — spunea regizorul Bohdon Kosinski, prezent la Cracovia — scurt-metrajul va fi impregnat, într-un fel sau altul, de spiritul neobosit al realității. Nu poți portretiza adevărul fără să vorbești despre conformism și manipularea individului, pe de o parte, despre

refuzul subjugării gîndurilor și despre responsabilitate, pe de altă parte».

În măsura în care palmaresul unui festival este, pentru cei care nu sînt de față, modalitatea uzuală de cunoaștere a pulsului unei astfel de întîlniri cinematografice, premiile reflectă, dacă nu chiar ca picătura — oceanul, măcar direcția, «bătaia» festivalului.

Marele premiu — «Dragonul de aur» a revenit tinerei regizoare poloneze Irena Kamienska pentru **Muncitoarele**, un documentar în cea mai bună tradiție a genului așa cum îl știm din evoluția acestui film în țara-gazdă: sever, extrem de precis în selectarea și redistribuirea accentelor de observație socială și psihologică, concentrat asupra chipului uman — obrazul femeii, în cazul de față — «lucrat» de timp și de viață — în sensul în care Barrès, odinioară, vedea suprema frumusețe, într-un «paysage travaillé par l'histoire» —, transmițînd, dincolo de oboseala clipei, permanența demnității. Asemănător, oarecum, prin tensiunea ideii, este și filmul **Biljeg**, al regizorului iugoslav, Zivko Nikolić (**Premiul special — Dragonul de aur**), ale cărui date reale (truda unor femei cărătoare de apă, în vîrf de munte, ca tot atîtea Ane ale unor meșteri Manole eterneli) se topește în mit, într-o universalitate a semnificațiilor. Dealtfel întreaga selecție iugoslavă, remarcabilă prin unitate și ținută profesională, măturisește și o anumită aplecare către imaginile mai insolite ale vieții contemporane, către acele zone care

mai păstrează ritualul unor gesturi umane (**Torine** de Aleksander Ilić și **Omul cu ceasul** al reputatului Bato Cengić au fost și ele, dealtfel, incluse în palmares).

Cei care și-au trăit ceasuri bune din viață în sălile de proiecție sau, pur și simplu, iubitorii autentici ai filmului, cunosc sentimentul acela, nu lipsit de un anumit orgoliu, al vecinătății cu valoarea deosebită, sentimentul evenimentului. O astfel de stare, de foșnet al recunoașterii l-a stîrnit **Abecedarul mareșalului**, semnat de un pasionat cineast, animator și producător francez, Atahualpa Lichy (directorul Festivalului de scurt metraj de la Lille). Grăitor pentru posibilitățile documentarului politic de factură eselistică, imbinînd documente de arhivă cu altele aparținînd graficii timpului, filmul este, dincolo de evocarea unui moment de tristă faimă, «momentul Pétain», o meditație asupra căilor, nu de puține ori perife prin care își spune cuvîntul istoria. Celebrei «duoșii» a mareșalului care sfătule copiii Franței să nu iasă, iarna, în ger, fără fular, a «sotului mistic» al nenumăratelor femei despărțite de bărbați datorită războiului cu excepția, desigur, a celor pe care le-a trimis în lagărul de la Drancy — cum amintea, nu demult, comentatorul lui «Le Nouvel Observateur» — revărsării de paternalism meticolos elaborat îi corespunde, la nivelul filmului, o ironie crescîndă, brusc retează de vehementa avertismen-tului, ce nu mai are nevoie de cuvinte: imaginea lagărelor de exterminare este, prin ea însăși, un «memento». Distins cu primul «**Premiu special — Dragonul de Aur**», documentarul lui Atahualpa Lichy este, ceea ce se cheamă «un film de festival», dar și un moment de conștiință. Într-un mod asemănător aș califica și mai sofisticatul dar nu mai puțin consistentul scurt metraj **Elementar**, al unuia dintre fostele speranțe ale filmului polonez, Wojciech Wiszniewski, cineast fulgerător răpus la începutul acestui an. Film al neliniștii aflării identității, **Elementar** ne-a evocat, păstrînd proporțiile, fascinația celei mai misterioase piese a dramaturgiei clasice poloneze, «Nunta» lui Wyspianski.

O excelentă animație pe principiul «kazului de necaz», **Pastorală**, de Slav Bakalov (R.P. Bulgaria); o glumă intelectuală, a la Woody Allen, **Concept subtil**, un fel de băscălie dacă îmi este îngăduit cuvîntul — a filozofiei existențialiste; **Dînd să înceapă** (Richard Condie — Canada) — privire malițios tandră asupra micilor eschivări de la ritmurile zilei și, multipremiatul **Musca** al regizorului maghiar de animație Ferenc Rofusz, și încă alte pelicule-măturii ale secolului ce concură la constituirea semnelor timpului nostru. Li s-a alăturat **Metafora** lui Bădică, poetică înfruntare a spirite-lor contrarii, finalmente senină, constructivă.

Magda MIHĂILESCU

Orhidee printre mitraliere



Într-un festival în care filmul de ficțiune și-a împărțit timpul aproape frățește cu filmul documentar, într-un festival în

care filmul document al epocii la propriu nu la figurat, filmul care arăta brutal «cum stau lucrurile» într-o parte a lumii în care lucrurile nu au stare, a dislocat nu o dată principiile estetice ca să facă loc principiilor social politice; într-un festival luptă de idei la capătul unor vizionări, în care se arăta lupta în «carne și oase», filmul normal, pe teme normale, cu subiecte normale — normal, în accepția latino-americană — avea toate șansele să facă figură gingașă de orhidee printre mitraliere sau, mai puțin poetic spus, de babă care se piaptână în timp ce țara arde. Filme de dragoste? Ce să facem noi cu filmele de dragoste? Comedii? Cui îi arde de ris? Ecranizări? De ecranizări?... Dar — inevitabilul și nu odată salvatorul dar: la Pesaro rezervație de cultură cinematografică, accesul interzis extazurilor minore, aceste filme au fost primite și privite așa cum se cuvenea: permanențe ale unei tradiții cultural-artistice, purtătoare ale unei moșteniri grele, bogate, de preocupări și obsesii ale lumii latino-americane; reprezentante ale unui cinematograful care nu s-a născut ieri și nu va muri mâine, chiar dacă aerul pe care îl respiră astăzi nu este prea bogat în oxigen (câtește posibilități de exprimare liberă) deci, starea lui de sănătate nu poate fi înfloritoare. Astfel încât, la Pesaro, s-au aplaudat la scenă deschisă «feliile de viață», s-a tăcut cu înfiorare în fața documentelor zilei și s-au analizat, cu atenție, profesionalism și luciditate, filmele tradiționale, unele mai mult prin conținut decât prin formă, altele armonios tradiționale.

Voiaj spre galaxia europeană

Există, la ora actuală, în filmul latino-american o — nu chiar fas-

cinație, dar chemare către temele de circulație universală, chemare care aduce după sine, în chip firesc, nevoia unui tipar adecvat. Un fel de traducere pe limba continentului de dincolo de ocean pe partea dreaptă, pe partea stângă, dar dincolo de ocean. O nevoie de contact cu galaxia cinematografică europeană, poate. O nevoie de ieșire din impasul unei tematici «supărătoare», poate. Cert este că un număr însemnat de

gostește pe loc. El apare în fiecare zi, exact ca expresul și stă la aceeași fereastră sub ochii dulcii ai aceleiași Rosaure din ce în ce mai îndrăgostită. Întrucât nici el nu este lipsit de vedere, într-o zi o observă, în altă zi coboară. Pentru ce, nu contează... În altă zi se fac prezentările. Într-o seară o dansează la balul orașului. După dans o conversează. Și una și alta cu măsură, să nu o compromită. Il giovane se arată un adevărat sig-

Într-un peisaj dominat de filme la ordinea zilei, o boare de nostalgie după «ce-ar fi dac'ar fi!»

filme care pun sau nu în circulație tematica specifică latino-americană, folosesc formule, dacă nu vizibil europene, oricum la îndemina privitorului european. Motivele și motivațiile nu prea contează. Ceea ce contează este că aceste filme născute dintr-o încrucișare de rase cinematografice au, ca în hibridizările reușite, toate calitățile părinților. Iată ce face ca aceste filme «normale» să nu mai aibă aerul unor orhidee printre mitraliere ci, în unele cazuri, chiar aerul unor mitraliere deghezate în orhidee. Vorbă multă, sărăcia omului, așa încât să trecem la exemple:

Un idilio de estacion (Idilă de vacanță) de Anibal Uset, Argentina. «Rosaura este o tinăra provincială care trăiește viața monotonă a provinciei la începutul secolului...» așa începe prezentarea filmului, în foaia volantă care însoțește orice film. Ce face Rosaura? Rosaura — cu prietenele ei, căci nu e singura tinăra provincială — se duce în fiecare zi la gară să privească nu expresul de Nisa, ci expresul de Buenos Aires. Într-o zi, la una din ferestrele expresului cu pricina apare «un giovane signore» de care Rosaura se îndră-

nore. Pe urmă începe idila. Plimbări pe uscat, cu prietenele. Plimbări pe apă cu barca. Promisiuni mai mult din privire decât din rostire că sîntem la început de secol, domnilor, pe cînd se mai făcea curte înainte de a se năvăli în casă. Invitație la conacul tatălui. Cu prietenele, pentru că începutul de secol... Acolo, se duce pe apa simbetiei totul: un tată prudent, un tată înțelept, nici nu vrea s-o vadă la față pe dulcea copilă, care dulce, dar neprevăzută pe lângă marele amor și marea dulceață și cu ceva moșii, fie și mai mici. Așa încît «il giovane signore» este expedit expres — cu același expres de Buenos Aires, nu la Moscova, la Moscova, ci la Anglia, la Anglia. Trenul pleacă, gara rămîne. Rosaura scaldă în lacrimi fierbinți scrisorica de adio care se vrea de la revedere, Rosaura tinjește, se îmbolnăvește apoi, ajutată de prietene, își vine în fire. El a spus că se va întoarce. Dacă se întoarce, atunci să-l aștepte cum se cuvine. Mai ales că, la capătul așteptării, flutură palidă, fantomatică, dar oricum flutură, ideea căsătoriei. Să-l așteptăm, așadar. Rochii. Pălării. Danteluțe. Panglicuțe. Măr-

geluțe. Toalete peste toalete. Și iar la gară. În toaleta numărul unu. În toaleta numărul doi. În toaleta numărul trei. Nimic. Fereastra vieții ei rămâne goală. Până într-o zi — totul în viață merge până într-o zi — fereastra nu mai este goală. El e acolo, foarte englez, foarte cu pince-nez, el o vede, mai exact o privește, dar ca și când n-ar fi ea, Rosaura, ci însuși pince-nez-ul. Ce face în această situație de viață de provincie, la început de secol, o fată cuminte, romantică, amăgită de iubire și dezamăgită de obiectul ei? Se îmbracă frumos, cu rochia de mireasă și zboară în întâmpinarea expresului nu de Nisa ci de Buenos Aires, nu pe peron, ci pe calea ferată. Anna Karenina castă, la început de secol, într-un oraș de provincie argentinian... Filmul are atmosferă. Parfum dulce de «a fost odată». Culoare prăfoasă de fotografii din tinerețea bunicilor. Tandree. Finețe. Rafinament. Delicatețe. Nu este un film politic, firește. Este chiar un film intimist. El n-a stîrnit valuri de entuziasm, dar a lăsat o diră de nostalgie. Nostalgia marilor gesturi gratuite. Nostalgia unui timp în care nu se murea doar de boală, de foame, de gloanțe, de nedreptate socială sau de moarte bună, se mai murea — ia te uită! — și de dragoste.

Insula de Alejandro Doria, tot Argentina. O clinică de psihiatrie. Un naufragiat la propriu și la figurat, tinăr, frumos, bărbos, în grevă de comunicare — pentru că, adus în clinică, pus la pat, tratat tace, tace, tace din motive la început cunoscute numai de el. El pare nu doar mut, dar și surd și orb la tot ce se întîmplă și se vede în jurul său, chiar și la prezența unei fete — evident psihopată — care-i veghează somnul și-i pîndește trezirile cu o margaretă în mînă. Dragoste? Dragoste. O dragoste în stare să scoale omul din morți, nu doar dintr-o criză existențială. Sebastian — așa se cheamă tinărul — se chiar trezește. Sebastian se și îndrăgostește de fata cu margareta. Dar fata cu margareta este irecuperabilă. Dragostea ei este abstractă. Dragostea lui se vrea concretă. Dragostea concretă se dovedește mai slabă decît cea abstractă. Fata îl scoate pe Sebastian din criză, el n-o poate salva nicicum. El e **normal**. Așa încît, după o lăudabilă așteptare el pleacă, ea rămîne. Rămîne cum? Naufragiată, ca el la începutul filmului, în aceeași luptă inconștientă cu oceanul. Aceleași mișcări,



Un subiect din viață trecut prin pana lui
Gabriel Garcia Marques (*Maria suflului meu*
de Jaime Humberto Jermosillo)

aceleași unghiiuri, aceeași aruncare pe țarm a unui trup tinăr și neajutorat spălat de valuri, cu tandree, cu violență și redat uscatului cu indiferență. Dar: la trezire lingă ea nu va fi nimeni cu o margaretă... Drama e simplă. Trama

Pe vremea cînd se murea din dragoste...

e complicată. Ea cuprinde mult mai mult decît povestea de iubire dintre doi tineri într-o clinică de psihiatrie. Ea cuprinde clinica în totului tot. Cazurile și necazurile generatoare de cazuri. O tinăre femeie care n-a suportat șocul micilor trădări conjugale. Un soț mai copt căruia nu se știe cum, și de ce, i-a venit să-și omoare soția. N-a omorît-o, nu, dar a vrut! Un tinăr care poartă cu sine, ca pe o biblie, o carte cu ilustrații porno, pe care o deschide candid, sub ochii femeilor. O cîntăreață, mai mult fanatică religioasă decît cîntăreață, care zbiară fals și cu patimă Ave Marial Clinica este confruntată cu lumea din afara clinicii. Vizitatorii stau față în față cu internații, dar face-ă-face-ul nu dezvăluie diferențele de stare de

sănătate sau de boală, ci explică boala. Cum a venit ea de s-a întimplat, cum a venit ea de s-a agravat. Vizitatorii sînt întotdeauna, fie foarte grăbiți și nervoși, fie din cale afară de insistenți și amabili. Amabili pînă la jignire. Insistenți pînă la înnebunire. Prezența lor nu numai că nu face bine, prezența lor, cel mai adesea, face rău. Nervozitatea mamei și graba, permanenta ei grabă, declanșează fetei cu margareta criza fatală aceea care o scoate din starea de echilibru în dezechilibru și o aruncă în aceea de dezechilibru fără ieșire. Placiditatea și pisălogeala soției nu numai că explică tentativa de omor a soțului, dar îi redeșteaptă senzația de atunci, «apucarea» de atunci. Cadourile de Crăciun nu trezesc bucurii ci lacrimi și amintirea altor sărbători din alte timpuri, timpuri care nu se vor mai întoarce. Cei care sînt vizitați sînt nervoși, pentru că sînt vizitați «astfel». Cei care nu sînt vizitați sînt nervoși că nu sînt vizitați. Un mecanic al lui «și așa-i rău și așa nu-i bine» se întinde dincolo de zidurile ospiciului și atinge viața cea de toate zilele și oamenii care nu au ajuns și nu au să ajungă niciodată între zidurile unui ospiciu. Pentru că încet și în ciuda imaginilor care par să caute cu luminarea ideea «dragostei salvatoare», filmul sare din această idee și dezvăluie într-o avalanșă de idei pe cît de exacte, pe atît de cutremurătoare, una din obsesiile lumii

latino-americane: ieșirea din normal. Dar și întrebarea aferentă: ce este normalul?

Obsesia obsesiilor

Într-adevăr, ce este normalul când zice el că e normal? **Julio comienza en julio (Julio începe în Julio)** de Silvio Calozzi. (Chile) Calozzi a fost operator. Printre alții (era să zic altele) a lucrat cu Pierre Kast și Costa Gavras. A lucrat și în «sectorul publicitar» cu destul succes din moment ce a câștigat suficient ca să-și autofinanțeze acest film de regizor. Ce este **Julio începe în Julio**? Este povestea lui don Julio Garcia Castaño, mare proprietar de pământ, și a fiului său, Julito. Filmul începe în momentul când Julito împlinește 15 ani. Don Julio, părinte emancipat (emancipat tot pe la început de secol), înțelege să facă din acest eveniment intrarea în

ră fabuloasă, de basm modern la 1900 și... Mizanscenă și mizancădru de un rafinament desăvârșit. Filmul este un fel de **Ghepardul** mai mic. Calozzi este un Visconti chilian. El scoate la lumină — aceea lumină sepiă la propriu și dură la figurat — altă obsesie a lumii latino-americane: ascendențul instinctului asupra rațiunii.

Despre altceva

Maria de mi corazon — (Maria sufletului meu) de Jaime Humberto Hermosillo (Mexic). Subiectul, expus pe larg de autorul său, Gabriel Garcia Marquez în persoană, provine din viață. Maria era o fată de 25 de ani, proaspăt măritată cu un funcționar de stat — începe Marquez povestirea subiectului, foarte detaliată dealtfel, o pagină și jumătate, pentru că nu oricine avea avantajul unui asemenea povestitor. Sus-numita Marie, într-o seară, pe o ploaie torrențială, rămâne în pană de mașină pe șosea. După o oră de încercări disperate, lângă ea oprește un autobuz plin cu femei. Se roagă să fie luată pînă la primul telefon. Este luată. Dar autobuzul intră într-o curte imensă care se dovedește a fi incinta unui ospiciu (iar ospiciul). Maria vrea să telefoneze. I se spune că se poate, dacă va fi cumințe. La început se amuză. Apoi înțelege, și, înțelegînd se neliniștește. Vrea să fugă. Evident, nu este lăsată. I se administrează, ca oricărei nou venite, un somnifer puternic. A doua zi o ia de la capăt: vrea să telefoneze soțului. Se poate, sigur că se poate, doar să fie cumințe... Nu mai poate să fie cumințe pentru că înțelege că a pătruns într-un mecanism distrugător. Când soțul află, în fine — luînd-o pe urma mașinii dispărute și cu ajutorul poliției — unde i-a dispărut soția și vine s-o vadă, Maria îi este prezentată drept grav bolnavă. Și bolnavă rămîne pe viață. Marquez povestește apoi cum s-a întîlnit cu Hermosillo, cum i-a povestit cazul, cum s-a născut scenariul, cum s-au ales actorii, cum s-a făcut filmul. Și încheie astfel: «Filmul este excelent. Tânăr, brutal, viguros, dar ieșind din sală m-am simțit cuprins de o adiere de nostalgie. Oare de ce? Pentru că — cred eu — «cazul» lui Marquez luat din viață a suferit «îmbogățiri» artistice. Maria nu mai este o fată ca oricare măritată la 25 de ani. Ea este o iluzionistă de bilci și o amantă «uite-o nu-i» în

viața particulară. El nu mai este un cîștit funcționar la stat, ci un hoț care se teme pînă și de Maria — se teme, se teme dar o ia de nevastă. Trei sferturi din film desfășoară o fostă prezentă și viitoare poveste de dragoste, de la un moment dat maritală, între o iluzionistă care vrea să recupereze un hoț și un hoț credincios în iubire. Aici, spre deosebire de **Insula**, viața din ospiciu reprezintă o sfireică din film. Rezolvarea — adică nerezolvarea cazului — atinge infantilismul. Și totuși, grija lui Marquez răzbate pe ici pe colo prin punctele esențiale. Dar nu într-atît încît să-l scutească de adierea nostalgiei și nu îndeajuns ca să dea filmului forța conținută de cazul de viață.

Am plecat de la o nostalgie și am ajuns la o altă nostalgie. Nu întimplător, cred. Toate aceste filme «normale», mai mult sau mai puțin europenizate ca formulă, dar care cuprind, ca un aluat, în ființa lor tot ce cuprinde un bun film latino-american (atît la sută violentă de trăire atît la sută cruzime, atît la sută erotism, atît la sută umor, după caz, negru sau fals roz, atît la sută tandrețe și atît la sută tristețe) au aerul că vor să vorbească despre altceva. De aici nostalgia. Nostalgia, poate, după «ce-ar fi dacă ar fi». Nostalgia leului de la «Zoo», care, după ce și-a mîncat halca de carne împinsă de îngrijitor cu bățul în cușca mai mult sau mai puțin spațioasă, adoarme și se visează în junglă sfîșind gazele.

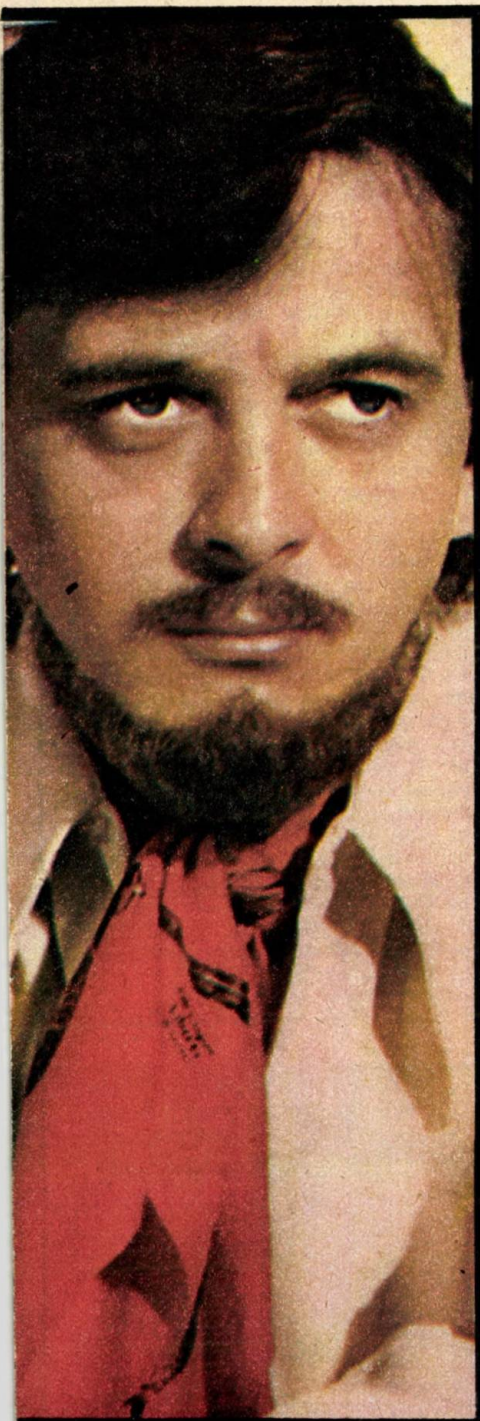
Eva SÎRBU

Un cinema
care dispune
de pana lui
Marques,
dispune
de o mină de aur

viața de bărbat a fiului său. El invită, așadar, la petrecere pe patroana «casei» din localitate (cu care el însuși și-a început existența de bărbat) cu «domnișoarele» ei. Tradiția, nu? Dintre domnișoare, una este destinată lui Julito. Dar aici tradiția suferă modificări. Julito se îndrăgostește de inițiatoarea lui. Don Julio se vede obligat să ia măsuri. Tradiționale și ele. El demonstrează fiului nesăbuit (cu ajutorul patroanei care-i este prietenă credincioasă de-o viață) că o femeie de condiția «aceea» se aruncă după întrebuintare, deoarece ea este «bun public». Public, deci și al lui, al tatălui. Julito, martor disperat și neputincios al demonstrației, fuge călare, urlînd ca înjunghiat. De fapt, înjunghiat în inima lui de adolescent netradițional. Filmul este construit cu rigoare matematică. Imaginea — sepiă — dă o atmo-

La granița dintre bine și rău
(*Insula* de Alejandro Doria)





Filmul oglinda actualității:
(David Hemmings a devenit
cu un singur rol, fotografat
din *Blow-up*-ul lui Antonioni,
un star)



«Totul a început de la Shakespeare și de la teatrul elizabetan. Dacă ne gândim că din 1603-1604, anul scrierii

lui Hamlet, se dădea deja îndrumarul de joc al actorului», îmi spunea Paul Scofield, aflat în 1964, în turneu la București cu Royal Shakespeare Company și a început să-mi recite, cu senorială eleganță prea bine cunoscutele stihuri: «**Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you...**» (Te rog, rostește partea-aceea cum ți-am rostit-o eu, în ritm mai viu; dar nu cumva să-ți umfli glasul, cum și-l umflă unii actori; mai bucuros primesc atunci să-mi spună caraul orașului acele rinduri. Nici să tai aerul cu mina, așa; să faci orice cu gust și cuviință, pentru că în căderea, în furtuna și, pot să zic, în viscolul durerii, se cere neștirbită o măsură, ce singură dă farmec suferinței. O mă rănește-n suflet să aud cum un voinic, om zdravăn, cu perucă, își sfîșie durerea-n zdrențe și strigă să despice auzul celor mulți, care în mare parte nu înțeleg decît, sau urletul, sau fluturarea miinilor, muțască; mi-ar veni să-l biciuiesc pe actorul care vrea să întrecă pe Termagant; înseamnă-a fi mai lrod decît Irod; te rog, înlătură așa ceva.» (traducerea aparține scriitorului Vladimir Streinu).

Ori de cîte ori am văzut un actor britanic «la lucru» — pe scenă: la repetiție sau în spectacol, pe ecran sau pe platoul de filmare, am fost frapată, dincolo de particularitățile talentului fiecăruia și indiferent dacă rolul îi cerea să poarte un veșmînt de epocă sau un costum la zi, de această sobrietate shakespeariană a jocului său. În arta interpretării la britanici — pentru care se poate spune că ei au o adevărată vocație, distingi și marca unui specific național. Desigur actorul de pe orice meridian exprimă în jocul său acele date fundamentale de temperament și chiar de experiență istorică ale unei nații. Un test pe cît de simplu pe atît de concludent ne-o demonstrează: este vorba de prostul obicei al dublării filmelor (practicat în multe țări; la noi în mod fericit evitat). Nimic mai neverosimil decît un Marlon Brando vorbind italiană sau un Robert de Niro în germană, căci mișcările actorilor firesc sincronizate cu ritmul unei anume vorbiri devin nelalocul lor cînd îi auzim într-o altă limbă. Așadar revenind la specificul național bri-

între scenă

A fi sau a

tanic, am putut întotdeauna detecta de la jocul lui Laurence Olivier la cel al lui Tom Courtenay, pentru a mă referi la numai două exemple de actori diferiți, acel numitor comun de sobrietate, de reținere a sentimentului, de mimică imperceptibilă, de sentimentalitate și de violență la fel de bine dozate. Și totuși între welși și scoțieni, între englezi și irlandezi nu se poate spune că nu ar exista diferențe temperamentale. Să fi fost Shakespeare cu opera sa modelatorului originar, așa cum îmi spusese Scofield, într-o toamnă bucureșteană?

În decursul anilor, am încercat să aflu tainele acestui specific de joc ori de cîte ori am avut prilejul să stau de vorbă cu alți actori de film și de teatru (toți, aproape fără excepție, au pornit de la scenă către ecran și continuă în marea lor majoritate să păstreze contactul cu teatrul): cu Julie Christie și Diana Rigg, venite cu același turneu la București; cu Richard Harris interpret al lui Cromwell pe platourile de la Shapperton; cu Genéviève Page și Christopher Lee cînd lucrau în regia lui Billy Wilder, pe platourile de la Pinewood; cu Roger Moore, în primul său rol postsfîntul, pe platourile de la Elstree; cu David Hemmings și Peter Gilmore și ei în trecere prin București, și cu alți cîțiva cu nume mai puțin răsunătoare, pentru că marile sau micul ecran nu le aduseseră încă consacrarea, dar toți reputați actori de teatru. În sfîrșit, în iunie trecut, am redeschis aceeași discuție pe platourile de la BBC.

Numeroși dintre interlocutorii cîtați au invocat aceeași moștenire a bardului de la Stratford, de la care s-a sedimentat o istorie a teatrului neîntrerupt de patru sute de ani. **The Globe** sau **Covent Garden**, teatrul lui Garrick sau **Drury Lane** sînt numai cîteva dintre sălile de spectacol și astăzi în funcție, ce au ținut piept trecerii secolelor. Dar între tradiție și caracter național experiențele se diversifică.

ecran la Londra nu fi actor

Trei actori diferiți,
un același răspuns

Roger Moore, David Hemmings și Peter Gilmore — primul lansat pe micul ecran și apoi adoptat de film, ceilalți doi accedind la celebritate după o lungă, foarte lungă ucenicie în teatru, și apoi printr-un

**Totul a început
de la Shakespeare
și de la teatrul
elizabethan**

singur rol — Hemmings cu fotografii din *Blow up*, Gilmore cu Onedin, au devenit peste noapte vedete. Cei trei mi-au răspuns la întrebarea: **Cum s-a format în opinia lor această școală de excepție a actoriei britanice?**, într-un fel asemănător. Poate că și biografiile lor îi apropiu. Fiecare dintre ei au început prin abandonul școlii la cincisprezece, opt și unsprezece ani, familiile lor neputând să-și permită să-și țină la școală. «Teatrul este nu numai o instituție foarte onorată în Anglia, dar și una foarte răspândită. A fi actor este înainte de toate un mod de a-ți câștiga existența», îmi spusese cu ani în urmă Roger Moore. Iar David Hemmings părea să-i continue, într-o discuție peste ani, ideea: «În timpul ultimului război mondial majoritatea companiilor teatrale stabile londoneze au fost nevoite, din pricina bombardamentelor, să ia drumul turneelor. Acest fapt a contribuit nu numai la răspîndirea teatrului dar a determinat apoi și înființarea unor companii teatrale de provincie. S-au creat astfel nenumărate locuri de muncă pentru actori, ori la noi, pentru a deveni actor profesionist nu ești obligat să fi făcut liceul

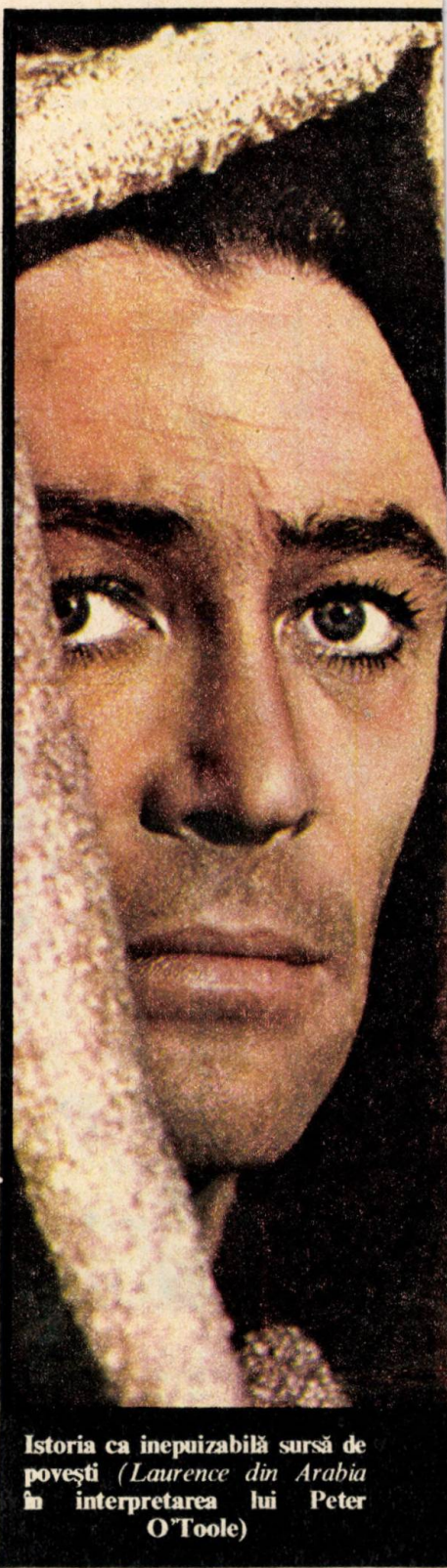
și nici facultatea, pentru care foarte mulți nu au banii necesari taxelor; ajunge să frecvenți o școală de artă dramatică de doi ani, la care adesea nu plătești nimic». Așa se explică cum în ultimii treizeci de ani din ce în ce mai mulți tineri de condiție modestă și-au încercat norocul și talentul pe cîte o scenă; iar dintr-o asemenea generoasă ofertă, selecția nu putea fi decît în beneficiul artei. Și, cum îmi spunea chiar în vara trecută regizorul Lindsay Anderson: «**Scena și ecranul sînt la noi cele mai democratice instituții, ele nu recunosc supremația titlurilor sau averilor, ele acceptă și răsplătesc numai talentul adevărat**». Iar Peter Gilmore care la început se urcase pe scenă tot ca să-și câștige o bucată de pline, îmi spusese: «**Dacă sîntem buni, este pentru că o concurență fără oprire ne obligă. Am jucat aproape 20 de ani la un teatru de repertoriu, adică un teatru de provincie dispunînd de un public restrîns, obligat astfel să dea 52 de premiere pe an. După un asemenea maraton artistic, despre care se spune «este foarte prost să-l faci, dar este foarte bine să-l fi făcut», nu se poate să nu înveți teatru**».

Prin experiența lor de viață cît și prin biografiile lor artistice, cei trei fac parte din acea largă pleiadă de actori postbelici care au transpus pe scenă stilul de joc simplu, direct, cît mai aproape de viața de fiecare zi, stil atît de deosebit de cel la modă înainte de război cînd piesele lui Wilde, Coward, Rattingham, impuseseră aproape în exclusivitate pe scenă «engleza regilor» și «comportamentul gentlemanului». Stil ce corespundea însă și unui nou conținut tematic al teatrului înfruntînd problemele curențe ale existenței.

Scena ca viață

Nenumărate sînt exemplele din ultimul an de pe scenele londoneze ce au pus în drepturi suverane relația spectacol-viață. O întimplare mi-a fost deosebit de grăitoare în această privință.

Era în 1969. Mă îndreptam cu metro-ul către un cartier marginal din nordul Londrei pentru a ajunge în Ossulton Street, unde o biserică dezafectată servea ca loc de repe-



Istoria ca inepuizabilă sursă de povești (Laurence din Arabia în interpretarea lui Peter O'Toole)

titie regizorului Lindsay Anderson pentru piesa lui David Storey, **The Contractor (Antreprenorul)**. A-iunsă la locul cu pricina, am împins poarta enormă de lemn a bisericii cu dimensiuni de catedrală, și am intrat tiptil cu gîndul să nu deranjez repetiția. Dar dînd cu ochii de

înaîntam, am realizat că muncitorii erau de fapt actorii rostind replicile unei piese. Atitudinile lor trădau cel mai deplin firesc al unei atări situații. Replicile lor albe, mișcările lor strict funcționale ar fi derutat pe oricine care nu citise piesa, pregătită atunci în premieră absolută. Ce certificat mai bun de autenticitate cu viața putea să-mi fie oferit?

În urmă cu șase luni, reîntîlnindu-mă cu același regizor, la unul din teatrele marginale cu o faimoasă tradiție **The Round Theatre**, la cîteva zile după o premieră aflată aici la a-n-a montare, **«Hamlet»**, am reînnoțat firul discuțiilor despre arta actorului britanic: **«Este adevărat că actorul britanic are o mai bună pregătire decît cel american (pentru a mă limita la cei ce îi cunosc mai bine și cu care am lucrat) căci pentru a fi omologat actor profesionist (și avem astăzi 25 000) se cere pe lîngă o școală de artă dramatică și unul, doi ani de lucru la un teatru din afara Londrei, ori acestea sînt specificele, pentru noi, teatre de repertoriu unde cu 10—15 ani în urmă se montau cam 50 de premiere pe an, azi ele fac mai multe turnee și cele mai renumite montează numai... 12—15 piese într-un an, ceea ce nu poate înlocui nici o școală din lume. Deși, adaugă circumspect Lindsay Anderson, această supraaglomerare de roluri îndeamnă uneori actorul și la rezolvări facile»**.

Desigur teatrul elizabetan și în special Shakespeare au modelat profilul actorului britanic pentru totdeauna, dar această extraordinară explozie a teatrului realist (al cărei început l-a anunțat piesa

lui John Osborne **«Privește înapoi înapoi cu minie»**, în montarea aceleiași Lindsay Anderson la Royal Court—alt teatru de avangardă—iar pe ecran s-a instalat o dată cu Free Cinema-ul inițiat în teorie și practică de același Lindsay Anderson), această explozie deci a început cu accesul pe scenă și pe ecran al subiectelor, personajelor și al actorilor, proveniți din medii sociale mijlocii sau chiar sărace. Ei au reabilitat pe scenă dimensiunea vieții reale, netrucate, nesofisticate și jocul capabil să o exprime ca atare.

O chestiune de temperament

Tot la **Round Theatre** aveam să ascult o altă explicație privind vocația britanicilor pentru un anumit fel de joc. Ea mi-a fost dată de Frank Grimes, interpretul lui Hamlet. Irlandez de origine. părerea lui avea să coincidă cu cea a unui alt coleg de generație (30 de ani), tot irlandez Eric Deacon pe care aveam să-l întîlnesc la filmarea unui episod pentru un serial de televiziune, la castelul scoțian din Sterling. Ca irlandezi, deci avînd firi mai extravertite, mai explozive decît englezii, îmi spusese că le venise foarte greu să învețe să se stăpînească. **«Arta actorului englez stă tocmai în capacitatea sa naturală de a-și reprima sentimentele, emoțiile, îmi spunea Eric Deacon. Mi-a venit foarte greu să învăț să-mi rețin emoțiile. Cea mai mare lecție am primit-o jucînd cu Tom Bell (am stat de vorbă cu Tom Bell cu același prilej și mi-a confirmat spuselor mai tinărului său coleg), el mi-a spus:**

Cielul biografiilor marilor artiști: Isadora Duncan interpretată de Vanessa Redgrave în filmul lui Karel Reisz (în fotografie cu James Fox)

un grup de muncitori care tocmai se căzneau să ridice un cort urias ca unul din cele ce se pregătesc pentru nunți la țară, și care schimbau între ei comenzi scurte, ajutoare la înălțarea decorului sau făceau glume, m-am îndreptat încrezătoare către regizorul care mă invitase, cu gîndul să începem interviul. Noroc că pe măsură ce

Un Sherlock Holmes american: James Cagney



«dacă trebuie să plîngi, cel mai important lucru este să te strădui din toată ființa să nu plîngi, căci numai atunci lacrimile tale vor fi adevărate». Acest joc al disimulării sentimentelor, al stăpînirii emoțiilor, tocmai spre a le pune mai bine în evidență, îmi dădea o nouă cheie în înțelegerea a ceea ce am numit «specificul de joc al britanicilor». Iar interpretarea lui Grimes în Hamlet îmi confirma opinia colegului său prin opoziție, căci Lindsay Anderson îmi spusese că îi distribuise tocmai datorită temperamentului său de irlandez mai energic exprimat, mai exteriorizat, ce corespundea în viziunea regizorului mai bine cu cel al prințului Danemarcel.

«Cred că un străin tinde să exagereze înclinația sau darul nostru pentru actorie», îmi spusese în încheierea discuției Lindsay

**Stilul
interpretului
britanic —
stilul
marei arte**

Anderson. Poate că avea dreptate, dar mie îmi venea greu să cred că de-a lungul anilor idealizaserăm interpretarea lui Julie Christie din **Dearte de mulțimea dezlănțuită**, pe cea a Vanessei Redgrave din **Julia**, pe cea a lui Eric Porter și a întregii echipe din **Forsythe Saga**, pe cea a lui Tom Courtenay din **Billy cel mincinos**, pe cea a unui Laurence Olivier, Alec Guinness, John Gielgud, Alan Bates, Tom Courtenay și a altor alora.

Să fi pornit totul de la Shakespeare? Să fi fost totul clădit pe un anume tip de temperament? Pînă să dezleg răspunsul potrivit, parafrazam în gînd celebra explicație britanică privind secretul gazonului din parcurile engleze: «Foarte simplu de obținut, dacă îl cultivi trei-patru sute de ani». Cred că secretul stilului de joc al actorului britanic stă și el în cele patru secole de cînd pe scenele insulare se joacă și se învață teatru fără întrerupere. Or filmul a fost moștenitorul de drept al acestei experiențe.

Adina DARIAN



Eroii lui Thomas Hardy din *Dearte de mulțimea dezlănțuită* în interpretarea lui Julie Christie și Terence Stamp

a 7-a și



celelalte arte

Filmul despre artă și autorii lui

Zece cinești-pictori



O mulțime de neînțelegeri și dispute terminologice gravitează în jurul noțiunii de «film de artă». Floretele teoretice se încrucișează mai ales din pricina domeniului la care ea se referă. Unii socot această sintagmă ca pe un fel de apreciere superlativă, atribuind-o acestor filme cu grai foarte evoluat, cu fructuoase preocupări experimentale sau de un desăvârșit rafinament plastic. Aproape cu aceleași înțelesuri «de artă» devine o calificare peiorativă a peliculelor ermetice, voit sofisticate sau «avangardiste». Aceste păreri divergente nu țin seama de apartenența la categoriile de ficțiune, documentar sau animație. Un consens neoteoretizat înțelege totuși prin **film de artă** scurtmetrajul inspirat de universul artelor plastice. Portrete de pictori și sculptori, pelicule dedicate unor curente, stiluri sau expoziții, sînt cîteva dintre formele sale. Cu mijloacele animației sau documentarului, aceste filme despre artă, aleg uneori formula eseului, discutînd probleme specifice ale picturii, sculpturii sau graficii. Unele dintre ele își asumă nobile sarcini didactice.

Deși admit legitimitatea acestui gen cinematografic, unii teoreticieni îi reproșează tendința de a ignora

specificul artei inspiratoare. Decuparea unor detalii din tablouri, o altă iluminare sau încadrare ar distruge, după unii, sensul original al operei plastice. Deși cu alte argumente, trecerea dintr-un limbaj într-altul este condamnată aproape ca în cazul ecranizării. După opinia unui teoretician strălucit ca Jean Mitry, distrugerea nu este admisibilă «**decît în măsura în care scopul urmărit de cineast nu-l constituie opera pictată, ci o emoție nouă, obținută prin omisiunea totală a caracterului estetic al picturii. Utilizînd-o, cu alte cuvinte, ca pe un mijloc de a surprinde universul unui artist, considerînd fiecare dintre tablourile sale nu atît ca o construcție organică, cît ca o viziune asupra lumii.**

Căutînd rădăcinile unor opere vestite sau comparînd creația românească cu valorile universale, cineștii noștri participă la adîncirea cercetărilor asupra unui domeniu artistic ce merită o mai atentă cunoaștere și o mai intensă recunoaștere. În această activitate generoasă mulți dintre ei au reușit să-și definească mai limpede mijloacele propriului grai și să-și nuanțeze personalitatea. Ne vom opri la cîteva care au contribuit la afirmarea filmului de artă și **despre artă.**

Pictorul și modelul său obsesiv: misterul feminin



Sabin Bălașa:
Cuplul-forța mira-
culoasă a lumii

Nu este nevoie să fii specialist ca să recunoști dintr-o mie un tablou de Sabin Bălașa. Anevoie s-ar putea confunda personajele sale feminine senzuale și misterioase, ale căror plete grele acoperă granița dintre paradis și infern a unui univers clocotitor de vitalitate. Viziuni fantastice sau mirifice se alcătuesc mereu în jurul unor prezente **umane tulburate de suferințele sau extazul iubirii. Intruchipare a stării de neliniște dar și de grație, cuplul este forța miraculoasă capabilă să modifice conturul unor lumi.**

Însușirile plasticii lui Bălașa se regăsesc și în experiența sa cine-

matografică. Gen în perpetuă misecare și transformare, animația l-a pus la dispoziție o tehnică potrivită cu personalitatea sa, pictura sub aparat. Rămânând credincios cromaticii și compoziției de sevelet, autorul își însușește portretele și peisajele, cărora le pune în evidență detalii altfel imposibile de sesizat fără ajutorul obiectivului. **Valul (1968), Întoarcere în viitor (1971), Odă (1976) și Exodul spre lumină (1979)** sînt cele mai reușite încercări de a reuni imaginile obsesive într-un discurs coerent de o impresionantă grandoare a viziunii. Tablourile în mișcare eliberează bariere nebănuite în fața torentului de sentimente ce populează inspirația pictorului. Ochiul specialistului este incântat să descopere, prin animație, amănunte ale compoziției unei lucrări de Bălașa sau să urmărească efectele de opalescență ale culorilor acrilice. Spectatorul obișnuit trăiește însă emoția contemplării unui univers plastic de autentică vitalitate, viguros, seducător și inconfundabil. Legătura pictorului cu cinematograful polemizează despre spectaculos cu prejudecățile despre animație ca regat al gagului.

Mirel Ilieșiu: Portretul unor conștiințe artistice

Pasiunea apropierei prin cinema de universul altor arte l-a adus lui Mirel Ilieșiu o mare satisfacție, premiul Palme d'Or pentru documentar. **Cintecel Renasterii (1968)** este un omagiu închinat muzicii, în care curiozitatea reporterului și meticolozitatea omului de cultură făceau casă bună pentru evocarea activității celebrului nostru cor **Madrigal**. Tonul acestui film laureat este în bună măsură păstrat și în peliculele inspirate de formele și culorile plasticii. Fire pătimașă, rezizorul își afirmă apăsător preferința pentru unii autori. Opțiunile sale sînt însă temeinic argumentate prin imagini și comentarii cu o remarcabilă capacitate de a surprinde personalitatea unei opere.

După o incursiune în strania și viguroasa lume a statuiilor lui **Vida Gheza (Rădăcini, 1976)**, Ilieșiu a mai semnat numeroase portrete de plasticieni, dominate nu de intenții monografice, ci de dorința de a evidenția îndrăzneții și căutări de excepție. **Paciurea (1974), Henri Catargi (1977)** sau **Mimi Podeanu (1979)** conțin prețioase informații despre evoluția unor tehnici dar și emoționante amănunte despre niste destine artistice, Ilieșiu ocolește cu grijă capcana evocării comod poetice, trecerea în revistă a lucrărilor în acompaniament de melodii me-

lancolice. Aparatul se rotește impetuos prin ateliere și expoziții, descrie atent tablouri desăvîșite dar și schițe «căznite», trece rapid de la sevelet la ridurile de expresie ale plasticianului, caută neobosit asemănări între discipoli și maeștrii, între artiștii unei generații. **Îndrăzneala marilor spații (1979)** este poate cel mai grăitor exemplu al acestei pasiuni asociative, o armonioasă întâlnire a stilului reportericesc cu cel eseistic.

Fericit posesor al unei amprente inconfundabile, autorul nu supralicitează mijloacele care s-au dovedit de succes. O anume schimbare de ton înregistrează unul dintre cele mai noi filme ale sale, **Linistea picturii (1981)**, un seducător portret al pictorului naiv **Viorel Cristea**. Lanuri de floarea soarelui înconjoară satul artistului și populează tablourile lui. Prospețimea peisajului real se regăsește cu intensitate în cel de pînă. Plasticianul «naiv» se dovedește un original ginditor și un teoretician cu argumente serioase. Cu delicatețe și ingeniozitate, filmul lui Ilieșiu face portretul unei conștiințe artistice.

Titus Mesaroș: Eseistică pe un ton familiar

Universul de linii și culori al plasticii nu-i inspiră lui Titus Mesaroș atitudini pioase și nici demersuri eseistice pline de referințe docte. Fără să conteste valorile clasice și numele consacrate, el este pasionat de cărările mai puțin bătute ale documentarului de artă. Prima dovadă a preocupărilor sale este mult discutatul și simpatizatul film **În pădurea cea stufoasă (1973)**, ingenioasă trecere în revistă a creației unor pictori naivi. Fericita idee a alegerii unei teme comune, ilustrarea unei povești vinătorești, i-a sugerat autorului și o originală structură muzicală a peliculei, acompaniată de un cîntec popular cu același subiect. Prospețimea liniilor și culorilor este accentuată de naivitatea fermecătoare a melodiei intitulată «În pădurea cea stufoasă».

Aceeași preferință pentru desenele neprofesioniștilor l-a inspirat lui Mesaroș și filmul **Bucureștii văzute de la un metru și jumătate (1974)**, în care lucrări ale copiilor compun un portret inedit al capitalei. Savoarea cromaticii și a neobișnuitelor proporții este excelent pusă în valoare de alcătuirea dramatică și de ritmul imaginilor. Artizanul popular **Constantin Colibaba** este protagonistul altei pelicule (**Colibaba, 1974**), în care des-



**Muzica, drept comentariu al
picturii naive (În pădurea cea
stufoasă)**

crierea universului plastic capătă un cuceritor ton familiar. Activitatea pasionatului ceramist este plasată în cadrul său inspirator, un sat din Moldova, unde respectul pentru tradiție și folclor pecetluiește toate inițialele artistice.

Încercînd să evite clișeele și locurile comune ale filmului de artă, Titus Mesaroș nu-i ocolește însă temele tradiționale. Apropierea de valorile clasice îl tentează și pe el, lucru dovedit mai ales în **Teodor Aman (1978)**, interesantă analiză tematică a operei celebrului pictor.

Eric Nussbaum: «Artistul și viața» ca temă de studiu

Discreția tonului, oroarea de stridente și precizia judecăților de va-

Ioare sînt calitățile principale ale filmelor de artă semnate de Erich Nussbaum. Portretele unor pictori sau sculptori urmăresc întotdeauna o relație interesantă, aceea dintre biografie și operă. **Brâncuși la Tirgu Jiu** este poate cea mai elocventă dovadă a acestei pasiuni. O incursiune în spațiul românesc în care a trăit artistul încearcă să explice geneza unor celebre lucrări: **Cap de fetiță, Cumînțenia pămîntului, Poarta sărutului, Coloana infinită.**

Grigorescu (1975) nu este numai o competentă analiză tematică a operei marelui pictor, ci și un ingenios studiu de istorie, desprinzînd din tablouri evenimente importante din viața României. Un alt artist de primă mărime, Luchian, îi inspiră lui Erich Nussbaum un film-omagi (Stefan Luchian, 1978) a cărui atmosferă poetică corespunde unui univers plastic de o sensibilitate aparte. Acuarelele, portretele și peisajele pictorului alcătuiesc imaginea unei lumi în care există și puritatea culorilor și sentimentelor dar și suferință. Frumusețea este întotdeauna îngemănată cu durerea.

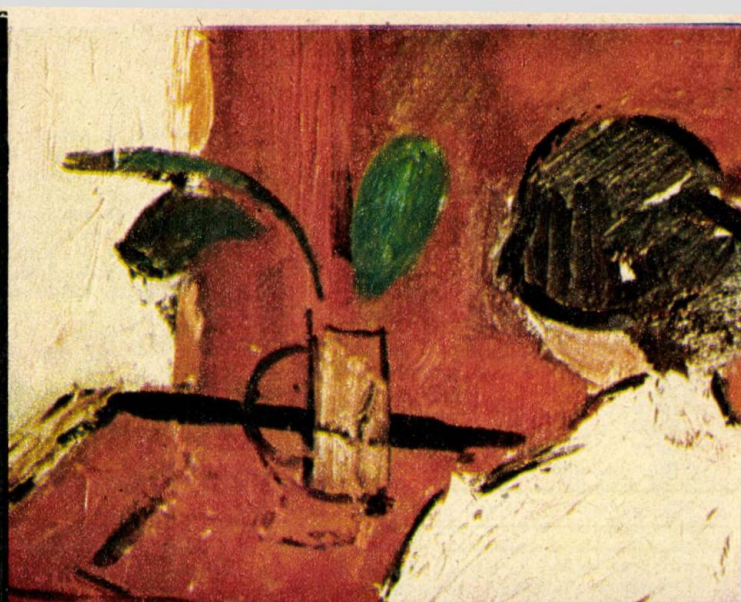
Admirator al clasicilor, Nussbaum nu-l ignoră însă pe contemporanul. Activitatea lui Vasile Celmare, preocupat atît de pictură cît și de arta monumentală, este evocată în **Prezențe artistice în oraș (1979)**, o demonstrație despre nevoia peisajelor urbane moderne de a fi populate cu opere plastice care să le înfrumusețeze dar să le și spiritualizeze. Pe același ton al discreției, regizorul dă o interpretare optimistă relației dintre artă și viață. «Utile dulci», așadar.

*Adrian
Petringeru:*

**Prelungirea
experienței de critic**

Scurt-metrajele semnate de Adrian Petringeru sînt o prelungire a preocupărilor lui de critic de artă. Nu este vorba de o simplă ilustrare a cunoștințelor specialistului cu «patalama» (de curînd și doctor), ci de o adevărată pasiune pentru exploatarea unui teritoriu familiar pe calea imaginilor filmului.

Documentarele sale încearcă să analizeze din unghiuri insolite valori ale plasticii românești. După un afectuos portret al pictorului **Cornel Medrea (Cornel Medrea, 1965)**, regizorul semnează un interesant eseu despre opera lui Brâncuși (**Pași spre Brâncuși, 1966**). Inclinația înspre analiza permanențelor tematice și figurative îl îndeamnă să realizeze **6000 de ani de artă (1968)**,



Tablouri clasice într-o versiune modernă

o trecere în revistă a progreselor plasticii românești, de la statuetele neolitice la esențializarea capodoperelor lui Tucelescu. Argumentația teoretică face apel și la mijloacele de farmec ale genului, atractivitatea imaginii și muzicii, ritmul nervos.

Temperamentul polemic și novator al regizorului se afirmă însă mai puternic în graiul animației. Aceasta se traduce în primul rînd în experimentarea unor noi tehnici și impunerea unor stiluri grafice aparte. Primul său film, **Brezaia (1968)** este inspirat de o originală formă a fanteziei artei populare. Măștile, iar următoarele (**Bizanț după Bizanț, 1971, În pădurea lui Ion, 1973** și

Călătoria lui Ion, 1974) valorifică un stil pictural tipic românesc, acela al icoanelor pe sticlă. Toate aceste încercări demonstrează că animația nu este numai domeniul caricaturii însușite și că un subiect potrivit, de obicei grav, poate pune în mișcare o manieră grafică greu de imaginat în arsenalul acestui gen. Dovada o face și **Cale lungă (1977)**, care face apel la desenele lui Florin Pucă pentru a însuși o meditație filosofică.

Universul picturii devine simbolul dramaturgic al filmului **Expertiză de artă (1979)**, unde protagonistul rătăcește printr-un muzeu de artă examinînd autenticitatea expozitelor.

În căutarea artei adevărate (Expertiza)



Ion Popescu Gopo:
**Hazul ca «mime-
sis»**

rizînd», pare să fie deviza regizorului animat de un nobil scop didactic. Înruđirea dintre pictură și cinematograf apare în viziunea lui Gopo într-o stare de grație.

origini, de operele de pionierat și de teritoriile situate în penumbră, regizorul caută mereu să facă dreptate autorilor anonimi. Prima concretizare a acestei pasiuni este **Mă-năstirea Curtea de Argeș** (1967), film care dezvăluie detalii ale sculpturilor, frescelor și decorațiunilor interioare din ctitoria intrată în legendă. Realizat în același an, **Eu,**

Ștefan voievod face o investigație asemănătoare în cetățile de scaun ale domnitorului «**lute din fire și repede de singe nevinovat văsătoriu**», cum îl descrie cronicarul. Analizînd stilurile arhitecturale și ornamentele frescelor, autorul caută ecouri ale «secolului luminilor» la o curte bizantină. Preocuparea pentru epocile scăldate în lumina aburoasă a legendei l-a inspirat lui Slavomir Popovici și **Soarele negru** (1968), un pasionant eseu despre temele broderiilor medievale. Artele minore sînt purtătoare ale unor semnificații majore, pare să demonstreze cu obstinație și cu argumente concrete regizorul.

Analiza unor motive de largă răspîndire în arta noastră populară este însoțită de decodificarea lor în ciclul **Semne** (1979). Ele alcătuiesc un limbaj cu sensuri filozofice și compun imaginea ciclului vieții cu etapele sale esențiale: nașterea, nunta, moartea. Încrustațiile din instrumente străvechi, păsări pictate pe lucitoare farfuri de ceramică sau fluturi cusuți pe cămăși vaporosae vorbesc despre dorurile și patimile celor care le-au zămislit. Slavomir Popovici omagiază frumusețea acestor reprezentări dar și puterea lor de a exprima o viziune asupra lumii.

Slavomir Popovici:
**Elogiul autorilor
anonimi**

Documentarul de artă semnat de Slavomir Popovici nu face elogiul capodoperelor sau al numelor intrate în istoria plasticii. Pasionat de

Învățăm legile compoziției, rizînd (Studiu Opus 1)

Optimismul fundamental al lui Gopo nu este o stavilă în fața preocupărilor grave. Omulețul său pare dispus să poarte pe umerii-i fragili grijiile și tainele lumii, călătorînd neobosit în timp, spațiu și civilizații. Vijeliosul lui slalom prin istoria omenirii, ilustrînd evoluția geologică a planetei, pe cea a telecomunicațiilor sau a relațiilor de producție, nu putea să ignore un domeniu atît de inspirator de controversă și gaguri ca desenul. În **7 arte** protagonistul său preferat pornea la atac împotriva propriei umbre proiectată pe zidul unei peșteri și îi cioplea conturul cu toporul de silex, descoperînd cu umire reprezentarea siluetei lui. Era o demonstrație a teoriei aristotelice despre arta ca «mime-sis».

După acest eseu glumeț, Gopo a mai încercat și în alte filme să-și spună crezul de plastician. **Studiu opus 1** (1975) este o veselă analiză a compoziției în pictură, ce face apel la exemplul unor tablouri celebre. Maimuțărînd-o pe Gioconda sau contemplînd de aproape un nud de Rubens, omulețul încearcă să învelească «lecția de desen». Niciodată încruntat, Gopo rămîne partizanul umorului chiar și atunci cînd își propune un scop didactic. Reușita acestei încercări l-a făcut să revină asupra temei în **Efectul unghiurilor** (1981), unde demonstrația include și domeniul sculpturii și arhitecturii. Umorul își spune din nou cuvîntul și descrețește frunțile învățăcelilor dornici să afle pe calea filmului secrete ale anatomiei capodoperelor. «Să învățăm legile compoziției

**Ecouri ale «secolului luminilor» la curtea bizantină
(Soarele negru)**



Petre Sirin:
Emoția «la obiect»

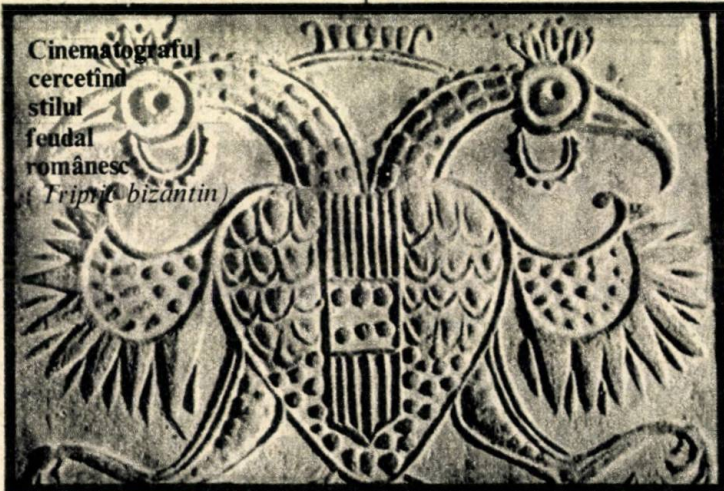
Petre Sirin se numără printre documentariștii care concep filmul de artă ca pe o sinteză între informația riguroasă și omagiul frumuseții. Având grijă să rămână «la obiect», regizorul încearcă să includă în studiul de specialitate detalii de atmosferă care însușesc operele asupra

Alexandru Sirbu:
Un nobil scop didactic

Asumându-și riscul unei abordări mai austere a artelor plastice, unii regizori se dedică unui scop didactic. Alexandru Sirbu se numără printre ei.

Semnatar al citorva pelicule de

Cinematograful
cercetînd
stilul
fendal
romănesc
(Triptic bizantin)



cărora se oprește. **Arhitectura feudală română** (1970) sau **Triptic bizantin**, realizat în același an, analizează stilurile unor străvechi construcții de pe teritoriul României, trecînd în revistă castele, mănăstiri și biserici cu aură legendară. Aparatul zăbovește prin curți interioare, donjonuri și creneluri, căutînd prezența unor elemente originale de artă românească, dar și semne ale timpului în care ele s-au cristalizat.

Respectul pentru valorile clasice îl determină să dedice un film celor mai prețioase tablouri existente la noi în țară (**Muzeul de artă al Academiei**, 1966). Tot din universul picturii se inspiră și în **Pictorul Stoenescu** (1974), un cald portret al pictorului Eustațiu Stoenescu, contemporanul lui Petrascu, Pallady și Ghiță, a cărui faimă călătorește pe toate continentele. Grijă pentru exactitatea informației se traduce atît în analiza celor mai importante opere dar și în amintirea evenimentelor-cheie ale epocii istorice și artistice. Meticulozitatea referințelor nu exclude emoția în fața unor capodopere, sentiment pe care regizorul îl comunică discret dar convingător. Intuind că «detaliul face poezia», el zăbovește asupra unor amănunte biografice sau de ambianță care explică mai bine personalitatea evocată.

popularizare a noțiunilor elementare de estetică și tehnică, el încearcă să alături lămuririlor pe înțelesul tuturor exemple concrete cît mai grăitoare. Fie că este vorba de capodopere sau de lucrări de serie, modelele sînt analizate prin obiectivul unui aparat care nu se poate obține să-și manifeste entuziasmul în fața perfecțiunii sau ironia față de kitsch.

Scopul filmelor sale este enunțat cu claritate și urmărit cu seriozitate. **Geometria ascunsă și Trei peisa-**

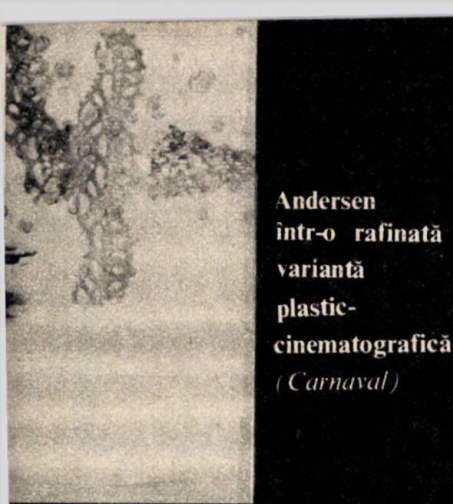
je (ambele din 1974) demonstrează rolul compoziției în pictură, **Arta desenului** (1975) ilustrează tehnicile desenului iar **Portretul în pictură** (1978) pe cele ale portretului. Explicînd mijloacele tradiționale, regizorul nu este însă partizanul unor teme și stiluri uniformizatoare. Dimpotrivă, filmele sale pledează pentru căutările înnoitoare și pentru personalitate. Deprinderea meșteșugului este însă o etapă importantă a drumului către artă. Ca un profesor cu experiență, regizorul știe că, oricît de serioase, lecțiile au nevoie și de divagații umoristice. Alexandru Sirbu le face de cîte ori are prilejul și dovedește și aici mult bun gust. Tonul cald al prelegerilor sale înobilează misiunea didactică a filmelor ce zugrăvesc arta ca pe un teritoriu al frumuseții desăvîrșite dar accesibile.

Ion Truică
Amprenta stilului

Riguroasă și esențializată, hieratică și rafinată, grafica lui Ion Truică

Obiectivul
analizează
tehnica
desenului
(Portretul în pictură)





Andersen
intr-o rafinată
variantă
plastic-
cinematografică
(Carnaval)

a găsit în animație terenul fertil al afirmării sensibilității sale aparte. Austeritatea formei nu este incompatibilă cu vocația poetică a autorului. Așa cum observa într-un comentariu criticul Vasile Drăguț, «el înregistrează cu sensibilitate de seismograf diagrama mișcărilor sufletești, a reacțiilor sale la modificările ambianței». Acesta este într-adevăr sensul animării unor contururi grafice de o eleganță nobilă și spirituațională. Tentat mereu de referința culturală, Trucă își traduce această preferință, fie în neobositul apetit pentru ecranizarea unor opere literare (**Marea zidire** — 1974 după balada «Meșterul Manole», **Remember** — 1977 după poezia lui Nichita Stănescu, **Prințul ferecit** — 1979, după povestirea lui Oscar Wilde) fie în citarea unor stiluri picturale celebre, ca de pildă geometrismul Picasso în «Carnavalul» (1974) sau simboluri brâncușiene în **Cercul** (1981). Personajul său preferat este artistul mistuit de setea de perfecțiune care, deși singuratic, este capabil să se sacrifice pentru semenii în numele unui ideal de frumusețe. Constanța tematică i-a îngăduit lui Trucă desăvîșirea unor mijloace grafice care îl situează printre animatorii cu scriitură de neconfundat. Întîlnirea dintre plastică și cinematograf devine în peliculele sale un moment de artă. Contribuind la înnobilitarea plasticii animației noastre, regizorul a participat și la risipirea unor anacronice prejudecăți privind dramaturgia ei. Desenul animat nu mai este înrobît fabulei și formulei «a povești o poveste». Sensurile sale apar adesea din sugestia de atmosferă sau din metamorfozele formelor și culorilor. Partizan al acestei soluții, Ion Trucă demonstrează că povestea poate decurge din desen. Frumusețea mișcării graficii sale este o dovadă că nu este vorba despre exacerbarea formei ci despre autocunoaștere artistică.

Rubrica «Zece cineaști-pictori»
este realizată de **Dana DUMA**

În direct din Beijing

Șalul brodat cu flori de cireș



O retrospectivă dar și o prospecție în cinematograful chinez confirmă melodrama ca unul dintre cele mai cultivate genuri, existînd încă din 1900 o dată cu apariția primelor semne ale filmului în această parte a lumii. Gen foarte la modă și azi în arta chineză, cu o arie largă de răspîndire de la opera în stil Beijing și teatrul antic, pînă la baletul clasic sau modern, în cinematograful melodrama acoperă mai mult de jumătate din lung-metrajele produse într-un an.

Dar și în acest gen cu tradiție apar semnele unor inovații tematice și stilistice («un nou val», cum îl numește criticul Ding Qiao. Peliculele «melo» cîștigă în semnificație socială și filozofică. Povestirile dulcele depășesc anecdotica simplistă, uneori în avantajul stilisticii. Creatorii sînt tot mai implicați în această evoluție surprinzătoare a cinematografului chinez. Filmele romantice folosesc decori naturali. Adie un vînt proaspăt peste prăfuita melodramă. Dovadă: **Șalul brodat cu flori de cireș**, vizionat la sediul Arhivei din Beijing, a fost realizat de regizorul Zhang Liang — actor de mare popularitate, deținător al premiului celor o sută de flori, care a debutat și în regie cu acest film; **Șalul brodat cu flori...** este povestea a două surori gemene, Floare albă de cireș și Floare roșie de cireș, care în condițiile vitrege sînt despărțite, iar după eliberare se întîlnesc și se recunosc după bucata de șal brodat pe care fiecare o

avea asupra sa. Cele două surori au moștenit, una, talentul tatălui de interpret al baladei, cealaltă măiestria de brodează a mamei. În felul acesta, alături de decorul pictural al orașului Suzhou unde se petrece acțiunea, filmul readuce pe ecran cunoscutele tradiții populare ale regiunii: balada hingtan și broderia pe mătase.

Trecînd cu vederea înclinată evidentă spre un sentimentalism lacrimogen (copilăria grea a fetelor, crescute de vecini, încercările zadarnice ale tatălui de a le regăsi), ca și unele efecte teatrale (coincidența din final cînd cele două surori își întîlnesc tatăl de curînd întors în patrie), această melodramă, în esență sfîrșește prin a sublinia aspecte sociale determinante ale vieții chineze din ultimii ani. Filmul, aparținînd unei tradiții narative cu rădăcini în literatura veche chineză utilizează codul melodramei în cheie modernă, cu trimiteri la realitatea prezentă, atribuind detaliilor un rol semnificativ (sugestia titlului, poezia numelor, simbolul florii de cireș și al celei de lotus de pe broderie, simbol al purității etc.), și recurgerea la un limbaj mai modern (alternarea planurilor scurte cu secvențe lungi, introducerea flash-back-urilor în cursul acțiunii prezente).

În rolul dublu al surorilor, debutează o cunoscută solistă de operă, Wang Qinqiao, evoluînd convingătoare pe ecrane, fără tracus «premierei» cinematografice.

**Mariana OLTEANU-
PARASCHIV**



Patru întrebări trei critici de artă

Filmul despre artă — la noi și pretutindeni — e un gen rar și aproape necunoscut. În dorința de a-l prezenta publicului, a-l discuta și a stimula — eventual — noi preocupări în acest sens, ne-am adresat unor cunoscuți critici de artă. Să le ascultăm părerea.

1. Cum ați defini dumneavoastră categoria documentarului despre artă ca lucrare cinematografică mai mult sau mai puțin autonomă?

2. În ce măsură corespund acestei vocații filmele pe care le-ați văzut?

3. Ce ați putea spune despre alegerea temelor și a «subiecților»?

4. Dar despre comentariu?



Dan Grigorescu:
«Deocamdată sîntem debitori»

1.-4. Am impresia că specificul documentarului «de artă» se constituie, aproape tautologic, din interacțiunea celor doi termeni componenți. Înainte de orice, însă, caracterul de care se cuvine să ținem

Afișul — cartea de vizită a filmului și, evident, a graficianului — pentru *Lucian* e semnat Stend

seama într-o asemenea discuție e acela de **documentar**. Filmul consacrat unei opere de artă, unui artist, unui muzeu, unui curent e, evident, o exegeză — uneori disimulată cu abilitate, cu inteligență, dar, oricum, o exegeză.

Vreau să spun că ne aflăm în prezența unei situații fericite, în care problemele vizualului sînt discutate cu mijloacele și în interiorul teritoriului vizualului. Artă plastică înțîmpină, cum bine se știe, dificultăți care provin dintr-o prejudecată: aceea că obiectul care se oferă văzului, nu are nevoie de o explicație sistematică, pentru că retina poate să judece foarte exact ce e și ce nu e frumos.

Dar discuția nu se poartă, evident, numai între aceste limite. Fără să mă refer, firește, la filmul cu caracter biografic (o biografie, se înțelege, amplu ilustrată în cazul de față), îmi

Îngădui să observ că unei asemenea exegeze îi rămâne să explice probleme pe care, în mod obișnuit, privitorul operei de artă nu le discută. Cum se clădește o compoziție picturală? O sculptură care se împlință în spațiu din jur? Cum acționează, de pildă, culoarea? Cum se stabilesc raporturile, de fiecare dată specifice, între operă și universul realului?

În ceea ce mă privește, cred că, la acest nivel al problemelor, **explicația** e prima datorie a unui comentariu: desfășurarea eseistică, paralelă cu arta operei comentate, adesea caldă, nu ține seama de adevărul indiscutabil — acela că o relevare a complexității problemelor e absolut necesară. Uneori, mi se pare

ficul genului trebuie recunoscut, în primul rând, de cinești.

Deocamdată, nu am impresia că se poate vorbi de o preocupare constantă, orientată consecvent spre marile valori ale artelor noastre. De asemenea, nu cred că se conturează îndeajuns de clar un specific al filmului românesc despre artă. Nici că i s-ar datora, deocamdată, atragerea publicului spre problemele artei clasice și contemporane.

Am văzut, firește, de-a lungul anilor, câteva filme memorabile. Mai de curând, unul consacrat maestrului Baba, un altul lui Brăduț Covaliu. Și acea patetică biografie a unui tânăr pictor amator pe care Mirel Ilieșiu

nomă, o categorie estetică aparte, în funcție de ceea ce și-a propus regizorul să facă. Între a fi un fel de scaun pe roțile, cu ajutorul cărui vizitatorul unei expoziții să poată parcurge mai lesne — și mai neimplicat — lucrările și până la ilustrarea unui punct de vedere asupra unui subiect, drumul este extrem de lung. Sensul său ar fi, credem, de la servitute spre autonomie. Discuția despre acest tip de film este asemănătoare cu aceea asupra statutului criticului de artă pe care unii îl reduc la un intermediar între artist și spectator, un lector mai gramat al operei de artă, negându-i astfel autonomia: judecată pătimășă, restrictivă, deci inexactă.

Socotind — și sper să nu ne înșelăm — că am depășit, în general stadiul alfabetizării, nu mai putem crede nici în muzeu făcut din poze sau butaforie, deci în manuale ieftine (contabil însă scump), nici în lecții corecte dominate de grija de a nu scăpa ceva din cele de toată lumea știute.

Documentarul despre artă — filmul de astăzi, mai bine-zis — are capacitatea și datoria să vehiculeze idei, să deschidă orizonturi, să lanseze întrebări sau îndoeli, să facă orice pentru a ne ține (și a se ține) treaz. Dacă cinematograful — arta de a transforma gândul în imagine — a făcut progresele pe care le-a făcut, dacă regizorii actuali se pot socoti, adesea pe drept, urmași ai unor personalități care au intrat în domeniul istoriei culturii, ar fi păcat ca documentarul despre artă să bată pasul pe loc, legat de scoarțele manualelor de școală, cu sau fără frecvență.

3. Dacă cei ce hotărăsc asupra planului ar înscrie cu litere mari, titlul unei cărți recent apărute «Timpul n-a mai avut răbdare» (nici n-au nevoie să citească cartea, doar să rețină titlul), planul ar fi mai judicios întocmit și mai util, mai puțin supus viftoarelor regrete (ale altora). Află artiști mari sint contemporanii noștri și, din nenorocire, tot sub ochii noștri dispar. Ar fi o datorie a cinematografului să se apropie de acești oameni, să-i încete să vorbească, să le dea un prilej în plus de a deveni nemuritori. În acest sens, filmele lui Mirel Ilieșiu despre Covaliu Brăduț, Margareta Sterian sau, mai recent, emoționanta incursiune în lumea specială a lui Viorel Cristea, sint exemplare. Nu avem un Pallady, nu avem un Pătrașcu și nu avem nici măturii asupra altor mari personalități și, cum pelicula este măsurată, ca și numărul bunilor regizori, nu trebuie să lăsăm timpul să treacă și nici să-l ocupăm cu subiecți fără viitor — chiar dacă li apreciază cîte cineva — sau cu reluarea unor lecții de manual de istoria artei.

Ca prioritate, deci, înțelegem în mod inteligent, nu «contabil», în fața regizorilor stă **prinderea timpului**. Paralele cu această luptă sint nece-

Filmul nostru nu poate recupera arta noastră «printre picături». Și aici e nevoie de un program!

Întru totul util un recurs **didactic**. Se înțelege inteligent, atractiv, pentru că «didactic» nu înseamnă neapărat plicticos.

Am avut prilejul să văd cîteva documentare «de artă». E adevărat că nu foarte multe și am impresia că nici nu s-au făcut prea multe filme de acest gen. Nu am la îndemînă un catalog și nu-mi pot da seama care e orientarea generală a studioului. Mi-e greu, de aceea, să formulez vreo părere referitoare la criteriile care acționează în alegerea temelor. Cu atât mai neclare îmi sint concepțiile care prezidează rarele filme de acest fel realizate de televiziune. Alegerea obiectivelor pare subiectivă și nu există (după cum mă tem) un program coerent, menit să cuprindă istoria artei românești, să prezinte capodopere ale artei românești și universale aflate în muzeele noastre sau să inițieze în principalele probleme ale culturii artistice din epocile mai vechi și ale celei contemporane.

Nu întotdeauna comentariile sau scenariile filmelor pe care le-am văzut mi se par că prezintă punctele slabe ale acestor producții. E adevărat că textul nu e cu totul ferit de formulări rutiniere, de poncifici, de truisme; că uneori abundența metaforelor îl face să fie greu inteligibil. În general însă, cred că se poate observa un efort de adevărată la stilul specific al genului. Am însă impresia că sint încă puțin operatori care își dau seama că o operă de artă impune un anumit sens al lecturii, chiar dacă mai puțin spectaculos, dar care are obligația să fie clar, în prelungirea viziunii artistului însuși. De multe ori însă, procedeele sint previzibile, alternînd trans-focarea cu mișcarea obiectivului pe suprafața tabloului. Cred că speci-

l-a descoperit într-un sat, unde, înconjurat de neînțelegerea ironică a celor din jur, pictează cu un fel de iluminată încredere în propria vocație, susținut de un singur prieten, un sofer de camion, un tânăr voinic și stenic. Autenticitatea imaginii, lipsa de emfază sint admirabile.

Mă tem însă că — în ansamblu — filmul de artă, despre artă nu îngăduie concluzii foarte optimiste. Ai impresia că se face «printre picături» și că nu reflectă o conștiință îndeajuns de evidentă a necesității unui **program** de relevare a valorilor.

Artă de echipă, prin definiție, filmul de acest gen ar avea nevoie, poate, de o discuție — în echipă, cu cinești, artiști plastici și critici de artă pentru orientarea lui spre problemele esențiale ale artei. În ceea ce privește specificul lui, aceasta mi se pare a fi o chestiune a specialiștilor în cinematografie: ei au puțința să-și învețe colaboratorii, autorii textelor de comentariu, cum se realizează un asemenea text pe care publicul îl **aud** și din care trebuie să rețină o idee (mai multe idei) fiind solicitat în același timp de imaginea vizuală.

Radu Ionescu:
«Timpul se grăbește.
Dar filmul?»

1.2. Da, sau mai bine-zis, documentarul de artă poate constitui o manifestare estetică auto-

Nu unele, ci toate marile personalități ale epocii noastre să fie «conservate» prin film

sare filmele de Idel, Idel noi, reevaluari, distrugerii ale sloganelor și tiparelor mutilatoare ale personalităților. Nu discut filmele, dar simplul titlu-slogan al unora dintre ele mă face să cred că nimic nu s-a schimbat în relația privitor-operă, că re-deschid cartea de școală elementară (de exemplu: «Un pictor al omului»). Toți portrețiștii sînt pictori ai omului, așa cum toți artiștii care au pus sufletul și talentul în slujba configurării școlii noastre de pictură sînt patrioți: sau dacă ținem neapărat la un film-formulă, atunci să deschidem, asupra aceluiași subiect o

Andrei Pleșu: «Dăscăleala ucide emoția»

E foarte bine, într-adevăr, să
1. pornim de la problema auto-nomei documentarului despre artă. Publicul larg și, uneori, chiar producătorii lui, îl socotesc, de obicei, o specie auxiliară, un soi de jertă



Documentarul poate fi «de artă».

competiție de Idel, dar de unde peliculă?

4. Din toate filmele văzute de mine reiese clar că arta aceasta este în primul rînd a imaginii, că textul cit mai redus este mai bun și că cele mai utile, mai calde și concludente sînt textele care aparțin chiar artiștilor (cînd aceștia au și darul acesta). Revin, căci nu se poate altfel, la cele trei filme mai sus citate.

Evident, cînd este un film ca acela al lui Nicolae Cabel despre tabăra de la Lăzarea, filmul însuși fiind un poem închinat unor Idel și unor locuri, formula aceasta este excelentă, textul nemaifiind constrins să se eclipseze în fața imaginii.

umilă pe care filmul o face pentru popularizarea artelor plastice. Înteles astfel, documentarul e judecat dintr-un punct de vedere strict pragmatic: «popularizează» bine sau prost, sporește «accesibilitatea» artel sau nu. Termenul însuși de «documentar» capătă, în cazul acesta, o vagă nuanță peiorativă desemnînd o peliculă a cărei valoare nu stă în ea însăși, ci în «documentul» pe care îl livrează. Or, de la teoria informației încoace, știm bine că «mesajul» nu poate fi separat de «mediul» prin care el se propagă. Un bun documentar de artă nu e, prin urmare, un film care slujește conștiințios imaginea pictată sau sculptată, ci este, înții de toate, o

bună operă cinematografică care ia în discuție, cu mijloace specifice, o operă plastică. Între plastică și film nu e, deci, subordonare de vreun fel, ci coordonare. André Bazin avea dreptate să spună încă în anii '50: «Cinematograful nu vine să slujească sau să trădeze pictura, ci să-i adauge un fel de a fi». Cu alte cuvinte, filmul despre artă e un fenomen de simbioză între două domenii — cu legi distincte — ale vizualității. Pe de altă parte, el trebuie să se înțeleagă pe sine ca act critic, ca efort de investigare și interpretare a realității numite «artă». Nu întîmplător critica de artă își poate găsi în filmul despre artă un prețios colaborator. Spre deosebire de critica literară care, pentru a se exercita, recurge la același limbaj cu cel al valorilor la care se aplică (cuvîntul), critica de artă e confundată cu gravul handicap al discrepanței dintre unealta sa de lucru (cuvîntul) și obiectul pe care îl comentează (imaginea). Documentarul de artă e scutit de un asemenea handicap; el nu mai este constrins la o permanentă operațiune de «traducere», ci rămîne în limitele universului pe care îl cercetează. E un privilegiu de care nu se bucură decît plasticienii înșiși, cînd fac studii sau replici după operele altor plasticieni. Cînd Picasso execută o replică la «Meninela» lui Velasquez, el face nu doar un act de creație, ci și un act critic. Rezultatul e un obiect artistic din care și opera lui Velasquez și cea a lui Picasso ies îmbogățite. Documentarul de artă trebuie să aspire la o performanță asemănătoare: la sfîrșitul proiecției sale, și filmul, și plastica trebuie să iasă în cîștig. Cît despre Picasso, el nu mi-a venit în minte în chip arbitrar. Există în tehnica filmării unei opere de artă unele afinități cu tehnica de lucru picassiană. Mă gîndesc la paradoxul obținerii formei prin descompunere mai mult decît prin sinteză. Filmul are capacitatea de a izola și exalta detaliile plastice care, în mod obișnuit, se percep numai topite în mari ansambluri/compoziționale. Am descoperit nu odată amănunte semnificative contemplînd nu imaginea globală a unui tablou (care trăiește, dinaintea noastră prin însăși globalitatea sa), ci contemplînd imaginea lui bine filmată. Pentru a descoperi pictura, filmul o des-face, recompunînd-o după o rețetă proprie. Așa lăsa Picasso: găsea efectul optim la capătul unor succese «distrugerii», căuta expresivitatea lucrurilor, dezarticluîndu-le. Aceeași libertate și-o poate lua — față de o operă de artă — aparatul de filmat. El o explozează tăcut, pe dinăuntru, și în definitiv vede mai mult din alcătuirii el decît ochiul uman. În termenii lui Poussin, s-ar spune că aparatul de filmat are acces la **prospectul** imaginii și nu la simplul ei **aspect**. El e expresia mecanică a unui spectaculos **supliment de atenție**. Astfel înarmată, camera de luat

vederi poate participa nu atât la popularizarea didactică a artelor plastice, ci la permanența lor redescoperire, la retrăirea lor, înnoitoare de la o epocă la alta, pe scurt la fenomenul analizat de Giulio Carlo Argan sub numele de «fruițiune».

2. Cu voia dumneavoastră — și animat de cele mai bune intenții — voi răspunde la această întrebare fără menajamente. În general, documentarele despre artă pe care le-am văzut la noi mi s-au părut iritant de slabe. Poate n-am văzut destule, dar mă îndoiesc că între cele care mi-au scăpat se află capodopere. Problema aceasta ar cere un studiu temeinic, de cu totul altă anvergură decât cele câteva pagini ale anchetei de față. Viciul fundamental al producțiilor pe care le cunosc rezultă din tocmai greșita înțelegere a rostului documentarelor despre artă, la care m-am referit răspunzând primei dumneavoastră întrebări. Se mizează, de regulă, în chip disproporționat, pe caracterul **educativ**, «de popularizare» al filmului despre artă. O dascăleală ostentativă, mediocru școlar, ucide deopotrivă emoția și efectul optic. Documentarul despre artă echivalează, în aceste condiții, cu răsfoirea plicticoasă a unui album, punctată, ici-colo, de informații de dicționar, sau de poncife jurnalistice curente. «Educativul» e luat în accepțiunea lui cea mai acră, aceea a platitudinii divulgative, a vulgarizării de minimă rezistență. Din punctul de vedere al artei cinematografice, rezultatele sînt modeste, întrucît efortul regizoral se concentrează nu asupra propriilor mijloace, ci asupra subiectului ce urmează a fi tratat. La rîndul său, subiectul propriu-zis e rezolvat mai întotdeauna cu o neînțeleaptă cuminenție. Se pune un vast accent asupra aspectului tematic al artei, neglijîndu-se analiza limbajului ei, singura capabilă să-i explice valoarea. Se vorbește cu iresponsabilă superficialitate despre «realism» (înțeles ca simplă «fidelitate» față de real) și se cade prea des în capcana tuturor locurilor comune ale unor ani revoluți. Se abuzează stereotip de biografie. Mai toate documentarele dedicate unui artist încep cu «s-a născut la...» și se termină cu «a intrat pentru totdeauna în tezaurul artei universale», sau cu «darul făcut de artist poporului său». Expresii ca «sufiu înnoitor», «curemurătoare frescă socială», «umilința vieții celor mulți», «dragoste de natură» etc. invadează comentariul imaginii pînă la asfixie. Alături de platitudinea textelor, vom semna, cu egală dezamăgire, platitudinea optică a producțiilor în discuție. Filmările sînt fie candid ilustrative, fie juvenil lirice, fie căznit interesante. Rareori au har cinematografic real. Pe scurt și ca să dau o idee mai precisă despre criteriile mele, nu mi-au plăcut, din filmele văzute, decât cele semnate de Mirel Iliesiu și de Doru Segal. Celelalte mi s-au părut fie înfrîntătoare, fie

neutre, abia calificabile la rubrica «suficient». Îmi vine din nou în minte André Bazin: «filmele despre pictură valorează atît cît valorează cei care le fac.»

3. Nu știu cîte filme despre artă se realizează la noi anual. Bănuiesc că nu atît de multe încît să fim într-o criză de teme și subiecte. Splendoarea producției noastre cinematografice stă, cred, în faptul că totul e încă de făcut... Iarăși nu știu

fi — cum ar putea părea la prima vedere rezultatul unei retrospective moleșeli sentimentale, ci o operațiune de salvare — fie și parțială — a ceea ce uneori nu mai poate fi salvat.

4. Ceva despre eșecul unui anumit tip de comentariu am spus deja mai înainte. În genere, comentariul păcătuiește la noi prin **lipsă de profesionalitate**. Uneori e tauologic: vedem un pelsaj cu dea-

«Filmele despre pictură valorează atît cît valorează cei care le fac»

după ce considerente se stabilește planul tematic. Mă gîndesc doar că ar fi bine ca acest plan să țină cu chibzuință seama de interesele spirituale ale acelor care urmează să-l dea corp. Libera opțiune pentru o temă sau alta e primul pas al creativității și cea mai sigură garanție a împlinirii ei. Ar fi bine, deci, să se treacă cît mai des peste calculele conjuncturale: să se facă, de pildă, un film despre Aman atunci cînd cineva simte nevoia să-l facă și nu numai atunci cînd e o aniversare Aman. Socotesc deci — pentru a răspunde întrebării dumneavoastră — că cele mai bune propuneri și priorități tematice sînt cele pe care regizorii înșiși le pot formula, cele pe care patosul lor intim le resimte drept imperative.

Aș cere, totuși, studiourilor noastre un serviciu: pe lîngă filmele propriu-zise despre artă pe care le programează, să-și asume — în subsidiar — și un rol de arhivă. Aș fi fericit să știu, de pildă, că acele părți din București și din alte orase ale țării care sînt destinate — cu rost sau fără rost — să dispară, vor rămîne conservate într-un bogat tezaur cinematografic. Lucrul ar trebui făcut sistematic, sub supraveghere de specialitate; căci el n-ar

luri, iar comentatorul ne anunță că avem dinainte dealuri... Alteori textul are o neavenită morgă pedagogică; uneori e prea retoric, uneori prea dulceag. Foarte supărătoare e o anumită inflație a metaforei, care ține loc de idei și de instrucție de specialitate. Prea rar, comentariul are deschidere culturală reală, prea rar se depășește «instrucțivul» de tip liceal. E nevoie, pe scurt, de cultură și de scrupul al meseriei. Talente există. Dar necultivate, ele produc opere cu virtuți precare, care nu slujesc nimănui. Pe această linie — pornind de la o aspră luciditate, dar și de la o autentică încredere în calitățile latente ale regizorilor noștri — e de sperat un eficace efort de maturizare. O frază a lui Eugen Schileru dintr-un articol despre film apărut prin 1966 exprimă foarte bine ceea ce eu însumi gîndesc acum despre documentarul nostru de artă «Pașiunea semnatarului acestor rînduri pentru cinematograful — spunea Schileru — nu-l împiedică să considere că în comparație cu literatura, artel plastice, muzica, cinematograful (filmul despre artă — am preciza noi) nu a depășit încă vîrsta adolescenței sau, în cel mai bun caz, a tinereții».

Un oaspete
de onoare
al cinematografilor:
Corneliu Baba



Cum ați ajuns să faceți filme?

Cînd și cum s-a născut pasiunea pentru film? Care au fost resorturile ce au declanșat această dorință de a pătrunde într-un univers care, dincolo de aparențele sale strălucitoare și tulburătoare, ascunde o neîncetată, istovitoare căutare, enormă dăruire și abnegație.

Am pus aceste întrebări cîtorva regizori de film...

Andrei Blaier:
«Hoții...», ei m-au marcat

Nu «am visat de mic copil să fac filme», cu toate că am avut ocazia să văd cum se filmează încă de pe atunci. Un tînăr din cartier, Iulian Baicovski, făcea niște filme scurte, cu interpreți amatori, în care, desigur, rolul principal îl juca el. Subiectele îi aparțineau, de asemenea. Poate atunci m-a neliniștit prima oară povestea cu filmul: îl vedeam pe autor pe ecranul din sala mare a grădiniței, salvîndu-ne strada de niște țilhari; pe urmă îl regăseam pe erou în curte la noi, în mare amiciție cu «țilharii».

Pasiunea adevărată pentru cinematograful am încercat-o tîrziu și oarecum întimplător. Desigur, în adolescență, vedeam multe filme. Unul dintre ele m-a captivat, l-am revăzut de nenumărate ori și poate că atunci m-am gîndit, prima oară, să-mi apropiu acel univers, care deodată mi s-a părut posibil.

Filmul acela se numea **Hoții de biciclete**. Și am crezut în naivitatea mea că puternica senzație de viață ce răzbătea de acolo, aș putea vreodată s-o obțin și eu.

De atunci poate s-a cristalizat intenția mea de a face film, corelată cu instruirea mea în Institut, mai tîrziu, și cu anii de strădanie ce au urmat.



Iosif Demian:
Obsedat de «Insula»

Nu pot preciza data primului film văzut de mine, deși îmi persistă și acum în memorie două imagini inconfundabile. Poetizînd, aș zice că, mai apoi, de cînd am dobîndit independența spectatorului de cinema, am încercat să caut pînă la obsesie acele imagini. Dar n-a fost asta. Am mers să văd filme în neștire, așa cum au făcut-o sau o mai fac și alții, dintr-un atașament inexplicabil, dintr-o dorință de cunoaștere și evadare într-o lume atît de diversă și îndepărtată.

Am mîncat film cu pîine, cum se zice uneori, și nu cred să-mi fi scăpat vreunul din toate cîte s-au proiectat în orașul copilăriei mele.

Am văzut și **Oameni curajoși și Ora 6 după război** și **Anna Zacheo și Căluțul cocoșat**. N-am pierdut **Orez amar**, **Djambul Djambaev**, **Oala cu cinci picioare**, **Învățătoarea din Sătrii**, **Departee de Moscova** etc., etc.

Am văzut și revăzut, de la caz la caz, totul, fără discernămint.

Și nu mă interesau, pînă-ntr-o zi, nici cum se fac filmele, nici cine le face. Rămîneam, eventual, cu o simpatie față de actori. Repet: pînă-ntr-o zi. Ziua în care am văzut, într-o sală mică, dispărută între timp, filmul **Insula**. Dacă nu par deplasat, aș zice că acel film «m-a durut». Am început să caut,

să văd ce zic și alții și, din fericire, despre acel film s-a scris mult.

Aveam cum s-ar zice nasturele, la care trebuia să mai cos o haină. Cîțiva ani de ezitări, apoi biletul de tren pînă la București, vizita medicală și înscrierea la secretariatul din Schitu Măgureanu. Și examenul de admitere. Atît de simplu a mers totul încît de multe ori fac eforturi mari să-mi mai aduc aminte. Și asta pentru că filmul cu problemele lui, cu lumea lui, îmi pare condiția firească de a trăi și de a munci și asta cred că ține de cînd mă știu.



Francisc Munteanu
De la cinematograful Savoy la «Valurile Dunării»

Primul contact cu filmul l-am avut în 1945, cînd m-am angajat om de serviciu la cinematograful «Savoy» din Arad. Afișam fotografiile «programului următor», măturam sala de spectacole, rupeam biletele la control, iar noaptea, păzeam avutul instituției. Pentru această muncă primeam două salarii și amîndouă în natură. Primul, îmi asigura proprietatea asupra obiectelor găsite în incinta cinematografului: pălării, umbrele, ochelari pe care le comercializam la piața de vechituri. Cel de al doilea salariu îmi dădea dreptul să folosesc scena din spatele ecranului, ca locuință. Vizionam fiecare film de 30-40 de ori și de multe ori din spate. Știam după replici sau după muzică dacă se apropie pauza sau sfîrșitul filmului. Marile șlagăre, zîmbetul Irinei Dunne, rîsul lui Robert Taylor sau privirile melancolice ale lui Dick Powell îmi produ-

ceau greață și mă urmăreau și în vis.

Apropierea de arta cinematografică i-o datorez lui Andrei Blaier. M-a chemat să-i scriu scenariul pentru filmul **Mingea**. Pînă atunci publicasem cîteva romane, scrisesem mai multe piese de teatru și eram Laureat al Premiului de Stat pentru literatură. După terminarea scenariului mi-am schimbat felul de a scrie pentru toată viața. Dacă astăzi scriu scurt și voit fără metafore, i-o datorez tot lui Andrei Blaier. Am fost invitat de mai multe ori la turnarea filmului. Textul scenariului s-a respectat, decoriile aduceau cu ceea ce îmi imaginasem și totuși filmul era un alt film. Filmul lui Blaier.

La cel de-al doilea scenariu, **Valurile Dunării**, m-am angajat ca regizor secund pe lângă Liviu Ciulei, să văd metamorfoza transpunerii textului scris în imagine. Pentru că Ciulei juca și rolul principal, am avut marea șansă să stau mult în spatele aparatului de filmat. Și la **Valurile Dunării** s-a respectat scenariul, dialogul și totuși filmul nu era cel imaginat de mine. Pentru prima oară la **Valurile Dunării** mi-am dat seama că dîncolo de textul scenariului, regizorul mai spune **ceva**. Regizorul transmite spectatorilor concepția lui despre lume, despre viață. În asta constă arta lui.

Să mă ierte colegii de breaslă în ale scrisului, scenariul e doar un pretext sau un component al filmului cum e și muzica, jocul actorilor sau decoriile. Una din cele șase arte, pe care, combinîndu-le, regizorul creează pe cea de a șaptea.

Această posibilitate de a spune ceva în plus față de scenariile pe care le scriu m-a apropiat de regia de film.



Geo Saizescu:
Ce-ar fi dacă și eu...

Nu este nimic senzational în nașterea pasiunii personale pentru film. La început a fost numai bucuria de a vedea film, film cît mai mult film. După aceea «mi-a

Ancheta «Cum ați ajuns să faceți filme? este realizată de **LUCIA BOGDAN**.

venit gîndul: «Ce-ar fi dacă și eu...».

Pe vremea liceului făcînt la Drobeta-Turnu Severin, înainte de anii '50, nu ieșeam cu colegii din sălile de cinematograf la proiecțiile neîntrerupte cu filmele lui Chaplin, Stan și Bran, Pat și Patachon, frații Ritz și frații Marx. Elevii dădeau buzna mai ales la comedii, la filme muzicale sau de dragoste. Eu și colegii mei, mergeam însă cu consecvență la comedii. A doua zi imitam la școală marii comici, făceam glume în stilul lor, începeam să visăm la o «comédie à la roumaine...».

Și a venit anul 1950, cînd o profesoară dotată, pe nume Avakian, a pus în scenă, cu elevii de la Liceul de băieți și de fete, «Livada cu vișini» de Cehov. M-a distribuit în rolul lui Lopahin. Am avut succes (ca actor!) și atunci pentru colegi, profesori și chiar și pentru mine a apărut firească întrebarea: «Ce-ar fi, dacă și eu...».

În acel an, se știe, a luat ființă Institutul de artă teatrală și cinematografică din București. Cu colegii, am plecat care mai de care spre Capitală, să ne încercăm puterile. Fiecare în altă parte, la altă facultate.

Eu am vrut să fac film... Nu m-a lăsat familial! Am intrat la Filozofie. După un an, am urmat Conservatorul de muzică și de-abia în 1953, am concurat la regia de film și am reușit spre satisfacția... familiei!

Și așa a început aventura!



Savel Stîopul:
Din cauză de ganglionii

Totul a început din cauză că eram — cum zicea mama mea, tar-

macistă — un copil limfatic. Am fost dus la mare, la soare, și acolo am văzut teatru de păpuși, într-o baracă. Păpuși aveam și eu destule, de-mi spuneau toți că parcă aș fi fată. Dar spectacolul pe care l-am văzut la baraca din Eforie m-a înnebunit complet. Semiîntinericul, oamenii așezați, nerăbdători și privind toți spre același loc, păpușile cu voci ciudate — era ceva absolut diferit de tot ce văzusem pînă atunci în scurta mea viață. Păpușile mi-au otrăvit existența și lor și ganglionilor le datorez marea mea nebulie, visul de a face artă. Ajuns acasă în tîrgul meu, am reprodus aidoma ce văzusem acolo, am inventat fel de fel de instalații, de trucaje, am folosit toată lenjeria casei, am înșirat toate scaunele și la fiecare spectacol luam preț de intrare. Făceam tot — scenariu, decor — jucam pe rînd toate rolurile.

Tot ganglionii m-au mai dus și în vara următoare la mare și atunci am văzut, pentru prima dată, circul. Mama a înțeles că eram bolnav după circ și m-a dus în fiecare seară la același spectacol. Cînd m-am întors, mi-am făcut acasă circuit propriu. Aveam la Focșani o grădină foarte frumoasă și dădeam un program bunilor. Eu eram, bineînțeles, directorul circuitului și mai jucam rolul clownului — evident cu mare succes; veneau toți vecinii din cartier și aveam încasări serioase. Am fost conștient de succesul meu ca realizator cînd după o vreme — eram acum de vreo 11 ani — m-am întîlnit în piață cu «trapezistul» meu, cam de aceeași vîrstă, care mi s-a adresat cam cum te adresezi unui boss: «Nene Savele, cînd mai facem un circ să mai scot și eu un ban?» Mă simțeam un profesionist important, dar între timp făcusem o nouă pasiune: cinematograful. Mi-amin-

Filmul și... sportul

Ștacheta

Uneori eu cred că sînt ca săritorii la înălțime într-o lume în care recordul este de doi metri iar noi ne antrenăm într-o sală în care ștacheta e pusă la 1 m și 8 cm, dar partea cea mai proastă este că încăperea are tavanul la 2 metri și grija noastră e mai mult să nu ne spargem capul decît să nu dărimăm ștacheta. Dar am să iau de la un prieten o cască de motociclist și o să-mi ridic ștacheta la 1 m și 12 cm, asta ca să nu sperii tavanul, dar să-l obișnuiesc.

Ada PISTINER

tesc și astăzi de filme ca **Hong Kong**, de **Gulliver** și de nenumărate actrițe foarte frumoase. Prima dată am avut senzația că am început ceva despre cinematograful cînd privind un plan-detalu — picioarele unui băiețel care nu ajungea la pedalele pianului — mi-am imaginat cum aveau să arate picioarele aceluiși, devenit matur. Ceea ce s-a și întîmplat în secunda următoare. Am avut un șoc. «Colaborasem» deci cu regizorul și eram tare mîndru. Ca adolescent, mă duceam la cinema să văd fetele, dar de îndată ce începea filmul, uitam de ele și mă fura acțiunea. Cam în același timp soseise în piața orașelului o caravană cinematografică **ONC** și acolo am văzut primele filme românești semănate de Paul Călinescu. Am înțeles că și românii pot face cinema. Acasă, îmi proiectam cu o lanternă magică desene decupate din ziare cu aventurile profesorului Nimbus.

Am gîndit serios că există o profesie de regizor abia cînd activînd în cadrul liceului la cercul de teatru, am pus în scenă «O scrisoare pierdută» și mi-am inventat pentru uzul propriu un caiet de regie. Mai tîrziu, în anii studenției, am tot căutat un curs de regie cinematografică, dar nu l-am găsit. Am intrat la Politehnică, cu gîndul să aflu mai multe despre tehnica filmului. Dar curînd mi-am dat seama că aici nu voi găsi nimic. Eram nebun după cinema și mă interesa tot ce se scria în ziare. Mama mi-a înțeles pasiunea și tot interesîndu-se în jur, a aflat de la neobositul animator de teatru de amatori, regizorul Daniel Georgescu, că există un curs, al altui Georgescu zis Georgescu-film. Tot căutînd acest curs, am ajuns la Conservatorul de artă dramatică și cît pe aici să mă fac actor, mi se ceruse consimțămîntul scris al părinților și între două tramvale mama mi l-a dat, dar între timp am avut noroc că s-a înființat cursul de regie. La examen, Maximilian m-a întrebât dacă pe scenă se mîncă cu farfuriile pline sau cu ele goale; nu mai țin minte ce i-am răspuns, dar am înțeles că i-a plăcut. Și după cîteva exerciții pe care le-am executat ca în transă, m-am trezit admis la regie. Am renunțat cu ușurință la Politehnică. Nu-mi pare rău. În Institut l-am avut profesor chiar pe maestrul Jean Georgescu de la care realmente am avut de învățat foarte mult. În primul rînd să gîndesc actul cinematografic independent de orice altă formă de spectacol. Sublimă ingratitudine!

Timotei Ursu: **Cînd m-am îndrăgostit de cinema? Astăzi!**

Într-un anume fel, întrebarea mi se pare cam coclită și sortită să provoace un răspuns ruginit: «E-he-hee, pin'a nu apuca eu să beau ceai de sunătoare...!» Însă oarecare orgoliu (vedeți, n-am spus: un orgoliu oarecare) mă face să cred că nu asta așteptați de la mine. Ce-i drept, de-acum douăzeci de ani, cînd decolam realizînd la Cluj primul film jucat, pare-mi-se din activitatea cineaților de la noi (pe titlul său **Antiteza**), a trecut de suficiente ori septembrie peste august ca, la fiecare început de octombrie — frunzele tinzînd înspre starea de stol — să oblige la intîmple bilanțuri. Dar, într-o cinematografie în care valoarea faptelor de film riscă mult prea des să fie confundată cu numărul lor, acreditînd frecvent îndoielnice identități, mă miră drept să spun, că v-ați gîndit și la mine.

Cînd și cum «m-am îndrăgostit de film»? Astăzi! Zău că astăzi fără nici un fel de exagerare. Poate că știți că în vremea din urmă am mîndria de a încerca să fiu de folos într-o merituosă Școală populară de artă, la care amatorii vin să se gîsească pe ei înșiși. **Astăzi**, chiar astăzi, doi dintre elevii mei mi-au povestit o întîmplare, în drum spre casă. De felul lor dimbovițeni și avînd concediul în septembrie, însoțiți de neveste au pornit într-o cursă cu auto-stopul, tînerșee, să-și cunoască mai îndeaproape Ardealul. Poposind la hotelul din Cîmpeni, în sufletul Apusenilor, se uită ei pe fereastră și văd cinematograful peste drum. Trebuia să înceapă acolo ultimul spectacol din acea seară și din acea săptămînă, cu un titlu care lor, elevi ai unei clase de film, le-a tăiat brusc tragerea de inimă către berea din colț: **Moscova nu crede în crimă**. Nu văzuseră filmul la București, la vremea lui, și bucușii de ocazie, au dat — cu soții cu tot — buzna! Decît că n-aveau noroc: nefiind întrunită suma minimală de 12 spectatori, «rularea nu se ținea».

Au ieșit în stradă: «dom'le, am auzit că ăsta-i un film bun, bun de tot!» Au convins o pereche; mai lipseau trei. Dar, ca un făcut,

nimeni din Cîmpeni n-avea chef de cinema, în seara aceea făcută pentru bere.

— Și... — îi întreb — ce-ați făcut?

— Păi, casierita dădea să închidă ghișeul de bilete, dimineata se schimba filmul, ce era să facem? Am traversat în fața hotelului și am început să strigăm: haideți fraților, turiștilor, habar n-aveți ce film e vizavi! La început s-au uitat lung și foarte ciudat la noi. Pe urmă, după film, fiindu-ne foarte sete, ne-am dus totuși, cu soțiile, la o bere, mai erau cîteva minute. Ne-a adus halbele «în picioare», am dat să plătim, dar ospătarul — moț cînstit — ne-a răspuns: «no, că astea or fost plătite-gata, de oarecine». Am vrut să știm de cine, n-am aflat, n-am putut afla.

...Pentru că cel care consemnează, acum, această banală întîmplare semnează uneori și scenariul și pentru că trebuie să evit orice risc de confuzie, mă simt obligat să divulg numele celor doi elevi: Matei Cornel și Dumitru Banu; primul absolvent al anului doi, cel de-al doilea abia al primului an.

Și uite-așa, dacă mă gîndesc bine, mi se pare că «iubesc filmul» de azi; din **această** seară în care mi-a fost povestită **această** banală întîmplare. Dacă mă gîndesc foarte bine, e chiar oleacă nostim că s-a întîmplat așa; nu credeți?!...

Constantin Vaeni: **Visam să ajung fondist ca Zatopek, dar ...**

Din mulțimea întîmplărilor și a coincidențelor care au determinat apropierea mea de cinematografie, care au declanșat, aș zice, această «fantastică aventură a vieții mele» numită regie de film, una mi se pare că rămîne esențială.

...Prin anul '55-'56, într-o zi de pe la începutul verii, mincam nuci pe scara unui vagon de clasa a II-a a tramvaiului 3, oprit în stația de la Cîșmigiu. O tulisem de la școală mai devreme ca să ajung la antrenament, fiindcă făceam sport cu disperare, visînd să ajung fie fondist, ca Zatopek, fie boxer ca Linca ori Titi Dumitrescu, fie rugbist ca Penciu. Mă plimbam deci cu tramvaiul în drum spre stadion,

cînd două mîini m-au tras jos, tocmai în clipa în care tramvaiul pornea spre stația următoare. N-am mai ajuns în ziua aceea la stadion, ci la etajul III al Institutului de teatru și cinematografie, în clădirea de la podul Izvor, deasupra Teatrului «Bulandra». Acolo, într-o încăpere mică, am fost urcat pe o scenă și pus să fac tot felul de «drăcii» de către un tinăr blond, subțirel, fermecător de prietenos: Andrei Blaier. Am aflat apoi că de fapt «drăciile» au însemnat «probe de aptitudini» pentru un viitor rol în filmul de diplomă pe care tinărul blond — el fusese, dealtfel, cel care mă smulse de pe scara vagonului de clasa a II-a a tramvaiului 3 — urma să-l realizeze. Filmul s-a numit **Ora H**.

Pentru mine s-a deschis de atunci poarta unei lumi fantastice în care am intrat cu toată ființa, cu toate ambițiile și visurile virstei... Am să înțeleg mai târziu dacă, rămînînd în această lume, am făcut rău, am făcut bine. Restul... a fost cumplit! Anii de studenție n-au venit prea ușor, fiindcă am fost de patru ori respins la admitere, e drept, la actorie, deoarece regia de film încă nu se reînființase. Cînd, în 1963, comisia de examen, condusă de Liviu Ciulei, m-a declarat «admis», n-am mai avut putere să mă bucur. Am încercat aceeași sîrșeală, după alți 12 ani, la premiera bucureșteană a **Zidului...**

Olga Zissu:

Ca un Everest pe care te ambiționezi să-l escaladezi

E greu de știut ce anume subtilă alcătuire mentală și temperamentală face, ca pentru un om anume, culorile, sunetele sau numerele (acest «sau» este multiplicabil la infinit) să aibă și să se orînduiască într-un anume sens, cu o anume semnificație, în cadrul unui ansamblu armonios organizat, care este lumea înconjurătoare.

Dealtfel încercarea de a răspunde ar implica dezvăluirea unor resorturi mai tainice, a căror scoatere la iveală ar fi, cred, inutilă pentru alții și dificilă pentru mine.

Pentru a eluda chestiunea, prefer să notez ce **nu** am făcut, pînă

a-mi alege (sper că nu din eroare) profesia pe care o am.

Nu am făcut versuri. Nu am organizat spectacole teatrale ca elevă și nu am recitat nicicînd poezii în public. Nu am avut teatru de marionete și nu am făcut (din păcate) fotografii ca amator. În schimb... Dar v-aș sugera să deplasăm puțin întrebarea, înlocuind un cuvînt: «Cum **funcționează** o pasiune?» Să trecem de la confesiune spre **disecție**.

Cred în necesitatea liberei opțiuni în alegerea unei profesii apte de a capta toate resursele mentale și afective ale unui om. Pe viață. Mai cred că o vocație puternică îl împinge pe om către făgașul lui propriu. Uneori, drumul nu este găsit dintr-odată (biografiile celebrităților ne-o spun adesea). Mai multe pasiuni pot coexista. «Le violon d'Ingres» al lui Goethe era pictura. De asemenea, cîmpul alegerilor poate fi un avantaj de posibilități. Cehov, Bulgakov, Vasile Voiculescu și Țuculescu o spun îndestul. Există desigur și riscul erorii din start, care necorectată la timp se răsfrînge atît asupra individului (un țel propus și atins nu implică neapărat o pasiune, poate fi și un calcul), cît și asupra societății care îl poartă în cercă... sau îl exclude. Oricum, operația este dureroasă... iar noi riscăm să ieșim din temă.

Restringînd domeniul pasiunii la cea a realizatorului de artă, aș spune că el profesează fără intermitență. Oricînd, oriunde, ceva îi sustrage atenția, într-o anume suită de idei proprii lui însuși. Deprinderea de a privi în jur (și cred, sper) în el însuși, îi este, nu o a doua natură, ci natura sa însăși. Oricum, opera de artă implică întîl un proces de selecție și apoi unul de organizare într-un tot coerent, din infinitatea de observații și constatări posibile.

Regizorul de film are de înfruntat, în exercitarea pasiunii sale, însăși multitudinea și varietatea elementelor prin care se exprimă și care, insufletește sau nu, îi sînt vitale. Înainte de toate, pentru mine a fost documentarul. Apoi filmul de ficțiune și acum documentarul din nou. Mereu de bună voie și nu ca o pendulare, ci ca un cumul. Cred că știu aproximativ ce voi face în viitorii 3—4 ani. Este prematur și inutil să dau detalii. Ce e important, cred, e că doresc, vreau să ridic flamura pentru ceea ce se numește filmul utilitar (din nou sărac termenul, pentru marea gamă, paletă sau claviatură). Filmul de protecție a muncii, de pildă, îmi

pare ca un posibil «exercițiu de variații pe tema dată». Pentru mine el este incitant ca un teren insuficient explorat.

Cred că este propriu alcătuirii umane, cînd ființează normal, să încerce mereu ceea ce pare dificil. Răspunsul frumos al lui Hillary, referitor la impulsul de a escalada Everestul, constituie în adevăr firescul condiției umane, cînd nu e tulburată temporar de inutil obositor. Dar nu de Everest ducem lipsă. Într-o formă sau alta, ne este mereu în preajmă. Fiecare îi are Everest-ul său și, iar și iar, pornește la escaladare. Pînă cînd? — s-ar putea pune întrebarea.

Pînă cînd reușim, firește.

Sau măcar, atîta vreme cît trăim.

Mircea Moldovan: **De la poezie spre scenă și ecran**

Cîndva, prin clasele primare, iar apoi în liceu, scriam versuri și visam să devin poet.

Tot de pe atunci, adică din primele clase, am început să recit versuri. Am jucat chiar în cîteva piese și am hotărît să devin actor. Povestea asta a ținut mai mult. Eram un cinefil pasionat, dar tot actor voiam să devin.

Pe urmă... Pe urmă am descoperit o revistă, și-n revistă erau săptămînal două cronici... două. Una semnată de o femeie, alta de un bărbat. Se pare că atunci am început să cunosc și, mai ales, să simt filmul.

M-am hotărît definitiv: voi fi regizor. Am început să fiu regizor de teatru... la școală. Am pus în scenă chiar și o revistă muzicală.

Cînd am terminat liceul, am venit în București, să «dau la Cinematografie». Numai că Cinematografia nu mai exista, era numai teatru. Și nici măcar regia de teatru. Am dat examen la actorie, am reușit, am absolvit.

După patru ani de la absolvire, am primit un telefon la Teatrul din Sibiu unde eram actor. Un fost profesor de la Institut, care-mi cunoștea pasiunea m-a anunțat: «S-a reînființat secția de regie. Săptămîna viitoare: examen». M-am certat cu directorul care nu-mi dădea voie să plec. M-am urcat în tren, am ajuns, am dat examen... au urmat alți cinci ani de studenție...

a 7-a și
celelalte arte

Omul, peisajul, orașul

1. Pornind de la definirea arhitecturii, ca fiind activitatea prin care este organizat cadrul de desfășurare a existenței oamenilor, este evident că nu putem concepe nici un film în afara acestui cadru. Ce legături, raporturi, relații se creează între film și arhitectură, știind că filmul este o artă de sinteză?

2. Regăsiți în filmele românești «specificul» arhitecturii naționale?

*Prof. univ., arh.
Cezar Lăzărescu:*

Filmul e o construcție emoțională, ca și arhitectura

1. La prima vedere pare greu de stabilit asemenea relații. Dar amindouă aceste arte aparțin spiritului omului și, deși folosesc alte elemente și alte relații, ambele realizează o «construcție emoțională», o compoziție. Pe acest teren se face

joncțiunea. De multe ori am auzit vorbindu-se de o «arhitectonică a filmului» și cu toate că termenul nu mi se pare cel mai riguros, cred că el se referă tocmai la o structură logică, clară, așa cum are orice construcție de arhitectură. Numesc arhitectură numai construcția capabilă să impresioneze, să creeze emoții receptorului, așa cum numesc film numai pelicula ce poate naște sentimente, trăiri și reacții.

Există apoi, între film și arhitectură, o anumită similitudine de mijloace, în sensul îmbinării unor procedee tehnice pentru a obține efecte artistice, emoționale. Și filmul și arhitectura au reguli specifice de compoziție, legi de proporție care sînt mai vizibile în arta operatorului, în știința «construirii» unui cadru, în stabilirea echilibrului lui plastic. Cred că ar putea fi realizate filme numai din imagini, fără vreun comentariu sau

dialog. Filme care să exprime idei doar prin imagini. Unul dintre ele îmi pare **Memoria trandafirului**, în regia lui Sergiu Nicolaescu. Dealtfel, cred că în cinematografia română, adeseori imaginea și decorul reprezintă valori reale. Mă gîndesc la filmele lui Mircea Verolu, unde aspectul plastic este mai evident, mă gîndesc chiar la **Bietul Ioanide**. Și filmul și arhitectura sînt arte eminamente sociale. Majoritatea oamenilor consideră arhitectura doar casa în care locuiesc, or aceasta este una din gravele și frecventele greșeli care se fac în definirea acestor arte de către neprofesioniști. Este esențial de știut că arhitectura cuprinde întreaga organizare de spațiu a oamenilor, adică locuința, spațiul de muncă, de divertisment, de asistență socială etc. Personalitatea umană se raportează la toate acestea în ansamblu și își definește în

funcție de ele o anume atitudine socială.

2. Nu știu dacă pot recunoaște în filmele românești atmosfera unui anume oraș, poate și pentru că nu le-am văzut pe toate, dar în **Bietul Ioanide**, al lui Dan Pița, am descoperit nu atât atmosfera Bucureștiului cu specificul său urbanistic, cât atmosfera unei epoci. Aici cadrul scenografic semnat de Virgil Moise mi s-a părut remarcabil. Dacă mă refer la filmele cu subiecte din actualitatea cotidiană, sint sigur că nu recunosc deloc specificul arhitectural național, pentru că nici arhitectura modernă românească nu și-a cristalizat un stil original. Există doar tentative. Doar că scările interioare în spirală, clădirile cu geamuri foarte mari, construcțiile metalice pe care le întâlnim în majoritatea filmelor noastre sint niște spații plastice absolut inexpressive și fără vreo individualitate, nefiind reprezentative pentru arhitectura românească contemporană.

Arh.
Sandu Miclescu:
**Interferențe între
«muzica încremenită»
— arhitectura —
și muzica
în mișcare —
filmul**

1. Îmi pare bine că încercați să stabiliți o legătură între cinematografie și arhitectură, cu atât mai mult cu cât vă bănuia de intenția de a amorsa un dialog între arte. Sint convins de necesitatea acestui dialog, și îmi face plăcere întrebarea pe care mi-o puneți, deoarece îmi dovedește că așezați arhitectura la locul ei, între arte.

Pentru că sintetizează fidel cultura unei anumite epoci, arhitectura s-a bucurat în decursul istoriei civilizațiilor de o poziție privilegiată și, pînă nu demult, nimeni nu-i contesta acest loc. În epoca noastră însă, se consideră din ce în ce mai des că latura ei tehnică o îndepărtează de domeniul artelor. Ceea ce este, desigur, fals! Adevărat însă este că pregătirea tehnică a arhitectului (că și cea a cineastului) condiționează valoarea artistică a operei sale.

Din păcate, ponderea mare a aspectelor tehnico-utilitare în concepția operei arhitecturale (sau cinematografice) determină pe unii oameni de cultură să situeze în zone periferice, efortul de a utiliza toate dimensiunile pentru a exprima metaforic viața — cazul filmului — sau

cel de a crea însuși cadrul de desfășurare al vieții — cazul arhitecturii.

Îmi amintesc că Al. Paleologu, discutînd diferența pe care o face Pascal între «spiritul de finețe» — caracteristic artei, și «spiritul geometric» — aparținînd științei, considera conlucrarea dintre ele esențială pentru crearea valorilor artistice, pornind de la ideea că imaginația este în raport direct cu simțul realului. Filmul, arhitectura și muzica — trei arte pe care aș îndrăzni să le numesc «înrudite» — Goethe definea arhitectura ca fiind «muzică încremenită» — demonstrează adevărul acestei observații.

Se face film comercial în aceeași măsură în care se face muzică sau arhitectură comercială. Cred că nu «calitățile» tehnice justifică mediocritatea acestui gen de produs. Dar mai cred că atât bagajul de cunoștințe al muzicianului, al cineastului, cît și cel al arhitectului — între altele, le este necesară și o temeinică cultură tehnică — trebuie să fie complet.

Consider arhitectul, prin însăși menirea sa, un regizor care operează într-un domeniu extrem de real, pentru că, în fond, cînd construiești o casă, nu faci altceva decît să regizezi viața celor ce o vor locui

Importantă mi se pare relația, atât a filmului cît și a arhitecturii, cu mișcarea. Dacă în arhitectură mișcarea constituie un fel de «anturaj» care conferă viață operei de artă — o casă nelocuită e ca un trup fără suflet — în film raportul este invers: cadrul arhitectural static este suportul mișcării. Regizorii de excepție ca Fritz Lang, Mauro Bolognini, Liviu Ciulei — ca să citez doar cîțiva — au fost arhitecți, și tocmai la ei apare evidentă înțelegerea exactă a acestei relații a spațiului arhitectural cu mișcarea, a multiplelor ei implicații în planul dramaturgiei filmului.

Sigur, legătura cea mai directă și mai cunoscută a filmului cu arhitectura se stabilește prin intermediul scenografiei. Esențial, în formația creatorului scenograf, mi se pare spiritul de sinteză ce poate fi dobîndit, «învățat» numai într-un sistem de învățămînt de arhitectură. Cadrul scenografic trebuie să funcționeze ca un personaj dramatic. Mă gîndesc, de pildă, la scenografia filmelor lui Andrei Tarkovski. Citeodată chiar regret că geniul personalității sale nu a îmbrățișat meseria de arhitect. Concepția sa scenografică mi se pare a fi arhitecturală, extraordinar de echilibrată, ceea ce



**Atmosfera Bucureștiului, dar mai ales atmosfera unei epoci
(Bietul Ioanide — regia Dan Pița, scenografia Virgil Moise)**

ulterior. Cînd abordezi un program de arhitectură, factorul primordial rămîne stabilirea modului în care se va desfășura viața beneficiarului, în acel edificiu, oricare ar fi el: locuință, hotel, sală de teatru...

dovedește o cunoaștere deosebită a lumii materiale, a însăși materiei, specifică cunoașterii naturii prin arhitectură. Arhitectul nu procedează

niciodată prin imitația naturii, pe cind plasticianul apelează la ea; orchestrațiile lui Tarkovski au sonoriități profund originale. Amintiți-vă de acel personaj fascinant al operei marelui regizor: apa, apa ca posibilitate de oglindire a realității, de oglindire a subconștientului și amintirii, ca tentație a abisului și a necunoașterii, ca fascinație permanentă. Amintiți-vă de **Andrei Rubliov**, de **Solaris** și mai ales de **Călăuza...** Filme în care scenografie se definește a fi tocmai «o ambianță emoțională», adică un nou personaj.

2. Putem discuta despre recunoașterea specificului național al arhitecturii în specificul național al filmului românesc. Caracterul de «specific» ține, cred eu, de o anume doză de cultură asimilată, dincolo de etapa de selecție, care să-și anco-

fond, dintr-un amestec subtil al simțelor diferitelor experiențe artistice umane, din diferite epoci. Să vorbim despre aspectul care ne este cel mai apropiat. Orașele noastre din punct de vedere arhitectural au un caracter special. Sînt niște orașe-grădină, rezultate dintr-un conglomerat de case cu grădini, punctate de cite o turle de biserică, aspect total diferit de cel al metropolelor Occidentului. Sesizarea acestei realități simple și la îndemina oricui, poate crea în film o atmosferă aparte, specifică sfîrșitului de secol XIX, de pildă, o anume poezie, o anume istorie înglobată tocmai în aceste clădiri, tocmai în acest aspect unitar, specific, mai autentic decît orice decor «reconstituit».

Cred că este nevoie ca regizorii noștri ori de cite ori încearcă o reconstituire de «epocă» să-și a-

Arh.
Mircea Ochinciuc:

«Arta, ca prelungire
a unui simț»

1. În aria expresivității plastice sînt convins de existența unei afinități între fotografie și arhitectură, deci înclin să cred într-o legătură arhitectură-film, chiar dacă l-am considera pe acesta din urmă doar ca o succesiune de imagini în mișcare. Mi se pare chiar important pentru un student-arhitect să-și însușească «legile» fotografiei, deoarece compunerea cadrului fotografic este o ucenicie a compoziției volumelor și luminii din arhitectură. Privirea printr-un obiectiv înseamnă pentru mine o percepție suplimentară și prelungirea unui simț. Filmul se poate bucura de această «achiziție». Prin detalierea unui portret, a unei mișcări sau a unui cadru, descoperim o lume psihică, trăire care pentru a fi transmisă se poate dispensa de replică. Filmul creează — ca și arhitectul — o ambianță, o spațialitate, care îți provoacă senzații, reflecții. Iubesc detaliul de arhitectură, care mi se pare de multe ori mai revelator decît întregul. Am senzația că descopăr la regizorul Mircea Veroiu aceeași preferință. Filmul **Dincolo de pod** dezvăluie — dacă îmi permiteți expresia — vocație de arhitect; construcția ansamblului, asemenea edificării arhitecturale, începe cu grija pentru stilul detaliului. Singure translocările prim-planurilor ilustrează atît universul psihic al personajului, cît și concepția unitară a regizorului și operatorului, prin «decupajul» detaliului semnificativ.

2. Îmi amintesc de **Romeo și Julieta** realizat de Renato Castellani chiar la Verona. Scenele din preajma și interiorul bisericii San Zeno, pe lîngă senzația autenticității cadrelor, mi-au dat mie, ca arhitect, ceva în plus, ceva pe care nu-l poate transmite, cu aceeași acuitate, nici un tratat de istorie a arhitecturii și nici chiar o vizită la Verona. Este vorba de ambianța și atmosfera monumentului și orașului, create pe măsura oamenilor, a pasiunii, a bucuriei, decepțiilor și conflictelor ce-i animă, într-un cuvînt, al existenței lor, pe o anume coordonată temporală. Nu cred însă că este absolut necesar ca filmul să «preia» particularitățile de arhitectură ale unui oraș pentru a-l face mai veridic. Aici intervin, determinant, cerințele dramaturgiei, stilul regizoral și întreaga structură ideatică și formală a filmului. Cred însă că ar trebui să recunoaștem în el o anume «specificitate», dacă vrei, geografică, de spiritualitate națională, de arie de cultură în ultimă instanță.



Proza, dar mai ales picturalitatea romanului *Țara promisă*
ecranizat de Andrzej Wajda

reze rădăcinile, evident, în acest «ferment național» pe care-l reprezintă și conservarea unor valori ale trecutului. Dacă arhitectura face, citeodată, niște servicii filmului oferindu-i «decorul», cred că și filmul ar trebui să facă unele servicii arhitecturii, adică să fie mai receptiv la ceea ce înseamnă tezaurul nostru cultural și să încerce să «sensibilizeze» societatea noastră întru cunoașterea și păstrarea lui nealterată. Specificul național al unei culturi, în care includ, bineînțeles, și arhitectura și arta filmului, derivă în

mintea că mai există, de exemplu în București, citeva «rezervații arhitecturale» ce-și conservă un farmec aparte. Dar dacă totuși se apelează la reconstituire, ea trebuie făcută păstrînd o riguroasă unitate stilistică, nu numai a elementelor de bază, ci și a detaliilor. Căci în film și arhitectură acestea sînt mai importante decît în oricare altă artă.

Iar lunga istorie a arhitecturii și «scurta istorie» a cinematografiei se pot ajuta — și în acest fel — reciproc.

Arh. Sanda Voiculescu:

«Aștept un film în care arhitectura unui oraș să joace rolul principal»

1. Nu cred că se poate vorbi numai despre o «relație» între arhitectură și film, întrucât arhitectura face parte din orice film. Mai mult decât atât, prin semnificațiile pe care le cuprinde, prin suma informațiilor pe care le oferă despre o anumită epocă, despre un anumit mediu și despre anumiți oameni, arhitectura apare ca o componentă — poate nu întotdeauna esențială, dar în orice caz niciodată indiferentă actului creator.

Ponderea care poate reveni arhitecturii într-un film rămâne la latitudinea regizorului; există filme — și mă refer numai la creații de reală

**Un film e o construcție armonioasă,
«un templu» al artelor.
Iată de ce ne-am adresat
unor arhitecți și scenografi
spre a ne tâlmăci
mai bine relația
«volume-sunete-culori»...**

ținută artistică — în care arhitectura reprezintă numai un cadru neutru, după cum, în alte cazuri construcțiile, străzile, așezările, participă efectiv la susținerea ideii regizorale.

În filmele de epocă recompunerea unei atmosfere prin reeditarea arhitecturii epocii respective este o necesitate. **Piesă neterminată pentru pianina mecanică** (regizor Nikita Mihailov) mi se pare a fi un exemplu strălucit al modului în care scenografia devine un act de cultură prin recrearea cu profesionalism a stilului unei epoci.

Aceleași probleme devin mai complexe pentru un film a cărui acțiune se petrece în zilele noastre, pentru

că în acest caz din tot ce ne înconjoară ca mediu construit, și care este prea aproape de noi, pentru a ne putea detașa suficient, trebuie ales acel fragment care este semnificativ pentru ideea filmului.

2. Adesea scenografia noastră «păcătuiește printr-o «corectare» a realității, care provine dintr-o viziune eronată a regizorului. Viața — stimată scenografi — nu se desfășoară numai în interioarele cele mai moderne sau în ansamblurile arhitecturale de pe litoralul Mării Negre, locuințele noastre nu sînt aranjate numai după cele mai noi reviste de arhitectură! În acest sens, mi se pare că filmul Adei Pistiner,



**În stilul românesc medieval, o foarte originală punere în cadru
(Întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu — în concepția regizorală a
Malvinei Urșianu; scenografia Adriana Păun)**

Stop-cadru la masă, oferă o adevărată lecție despre modul în care firescul atitudinilor își poate găsi cea mai potrivită ambianță neforțată, familiară nouă, pe care regizoarea și implicit publicul o cunosc și o privesc cu afecțiune. Bucoarestiul din acest film este un oraș cu «atmosferă arhitecturală», așa cum apărea, de exemplu, și Parisul în **Balonul roșu**. Se poate deci reproduce specificul unui oraș nu numai filmîndu-i ansamblurile monumentale ci cunoscîndu-l, parcurgîndu-l cu înțelegere și relevîndu-i cu dragoste aspectele obișnuite, cele în care pulsează viața adevărată. Cred că fiecare film poate reproduce cîte o fațetă a arhitecturii noastre, pentru că și filmul în sine prezintă un anumit aspect al realității. Importantă nu este ambiția de a vedea într-un film tot peisajul urbanistic sau rural specific românesc (doar în cazul în care este vorba de un film științific pe teme de arhitectură), ci de a utiliza un cadru arhitectural specific, capabil să amplifice mesajul filmului. Mă întreb cînd se va realiza un film (și aștept cu nerăbdare acest film românesc) în care «să joace» și un oraș cu arhitectura lui, poate chiar să devină unul dintre personajele lui principale

Anchetele «Omul, peisajul, orașul» și «Natura și decorul» sînt realizate de **Oana SERAFIM**

Natura și decorul

1. Scenografia ca artă a organizării cadrului scenic sau filmic prin decor, costum, iluminat etc. ar putea fi considerată o «punte de legătură» între arhitectură și film. Care sînt raporturile ce apar între arhitectură și film privite din unghiul scenografului?

2. Cum se concretizează în activitatea dumneavoastră aceste «gînduri» despre arhitectură și film? Ce preocupări de definire — prin scenografie — a unui specific spiritual-național vă manifestăți?

Arh.
Ștefan Antonescu:

Poate exista un film mediocru cu o scenografie excelentă? Hm!

1. Filmul nu poate exista fără atmosferă și ea este realizată

de și prin mediul ambiant, natural sau construit. Mediul construit este arhitectura. Iată deci legătura cea mai directă între film și arhitectură. Sigur, ceea ce spun, poate părea absolut banal, dar mi se pare oportun să precizez cîteva lucruri, căci nu de puține ori se fac grave confuzii. Se spune, spre exemplu, atît de ușor, «spațialitatea imaginii create de operatorul X», or, spațialitatea (cu excepția planurilor-detaliu și a gros-planurilor) există doar ca element obținut prin decor, deci prin ambianță, așadar nu de operator, ci de scenograf. Să stabilim însă și importanța ce se acordă scenogra-

fiei de către critica de specialitate, care o discută de cele mai multe ori în treacăt. Poate exista un film mediocru ca valoare generală, dar cu o scenografie, luată în sine, excelentă? Sau invers? Iată deci, principala condiție: scenografia nu există decît în unitatea filmului cu celelalte elemente ale sale, ea nu poate fi discutată în sine. Este ca într-o orchestră: există un dirijor (regizorul) care are nevoie pentru a-și interpreta partitura de o întreagă orchestră, cu toate instrumentele. Dacă numai dirijorul este virtuos, rezultatul nu poate fi decît mediocru. Sau dacă numai orchestra este excelentă... Din arhitectură fac parte și mobilierul și decorația; important este să reușești prin scenografie să obții un echilibru plastic și stilistic între arhitectura exterioară (existentă) și cea interioară (creată de scenograf). Acest «racord» se poate realiza prin trecerea unor elemente din decorația exterioară, în cea interioară. Sigur, aici e vorba despre un mic truc... Deci, orice s-ar întîmpla, arhitectura de film trebuie să rimeze cu întregul film, cu atmosfera lui, nu definită de legi strict arhitecturale. Altfel, obținem un fel de arhitectură filmată, în cel mai bun caz...

Cred. în colaborarea și comunicarea reală dintre regizor și scenograf. Este ceea ce s-a întîmplat între Mircea Veroiu și mine la **Între oglinzi paralele** și **Dincolo de pod** (unde am lucrat ca asistent scenograf al arh. Nicolae Drăgan). Stilul său regizoral implică acest lucru. El înțelege că semnul scenografic poate comunica, prin el însuși, o încălătură de informații, care trebuie să completeze trama filmului. Există

**În căutarea echilibrului (interior) pierdut
(Între oglinzi paralele)**



o întreagă poveste, o întreagă istorie inclusă într-un anume cadru scenografic. Spre exemplu, la **Probleme personale** (regia: David Reu) am căutat să aduc o încărcătură ideatică suplimentară prin concepția și construcția interiorului în care se desfășoară acțiunea, dar ea n-a fost preluată prin imagine și regie, rămânând doar o posibilă sugestie...

2. A recunoaște într-un film un mediu arhitectural, mi se pare a fi o condiție esențială a scenografiei. Un oraș trebuie să fie recunoscut, pentru istoria inclusă în el, în sine, ca mediu arhitectural, ce aparține unei anume societăți într-un anumit moment istoric. Pentru Bucureștiul de la începutul secolului (**Între oglinzi paralele**) am căutat locuri ascunse, «conservând» epoca în care au fost construite. Spre exemplu, Pasajul Victoria, dealtfel monument de arhitectură, prin stilul lui mi-a indicat modalitățile de amenajare care să rimeze atât cu ansamblul filmului, cât și cu elementul de decor real. Bineînțeles, este aproape imposibil să realizezi un portret exact și perfect al Bucureștiului din anii '30, să zicem, dar ceea ce trebuie păstrat oricum este atmosfera de epocă, stilul decorativei, pentru a da impresia de real și nu de fals, de contrafăcut.

Când am lucrat la **O lacrimă de față** (regia: Iosif Demian), am fost confruntat și cu câteva probleme de urbanism, deci în ultimă instanță tot de arhitectură. Satul în care s-a filmat era real și, bineînțeles, am căutat să concordez cât mai bine cu necesitățile dramaturgice ale scenariului, dar el avea o structură arhitecturală proprie, care trebuia să înceteze să mai existe ca semn în sine, și să devină un semn cinematografic, filmic. De aceea, având în vedere și pelicula pe care s-a lucrat, cât și modalitatea cu totul specială a realizării acestui film, am căutat să obțin, din punct de vedere cromatic, nu un sat în tonuri apropiate, ceea ce ar fi dus la un efect «frumos», ci am vrut să violentez puțin percepția spectatorului, dând caselor acele nuanțe de albastru, specifice satului ardelean, care să creeze o impresie mai puternică de realism. V-am povestit acestea, pentru că eu cred în realismul scenografiei, care poate, de cele mai multe ori, salva întregul film de la «fals».

Arh. Ștefan Antonescu

Trepte spre cer (1977)
Urgia (1977)
Între oglinzi paralele (1978)
Lumina palidă a durerii (1979)
O lacrimă de față (1980)



Decorul vorbind despre nevoia de căldură a unui personaj
(Atunci i-am condamnat pe toți la moarte)

Arh. Marcel Bogos:

«Arhitecți foarte buni sau pictori senzationali nu sînt, obligatoriu, scenografi de excepție»

1. Filmul în ansamblul său este o construcție dramaturgică, dacă vreți este arhitectură și arhitectul principal este regizorul. Regizorul, ca și arhitectul, clădește filmul, potrivit aceluiași legi de construcție proprii stilului, genului, curentului prin care se exprimă. Deci un regizor (ca și un arhitect) de «factură» clasică se exprimă, construiește pe baze clasice, adică de la temelie la cornișă, iar un regizor sau un arhitect de «factură» modernă «clădește» în manieră modernă, combinând în altă ordine și sub altă formă elementele constructive ale aceluiași întreg. Scenograful — arhitect sau pictor — trebuie să fie capabil să se exprime la fel de bine la orice solicitare, indiferent de genul, stilul sau forma filmului, dar păstrându-și evident, personalitatea.

Calitatea de arhitect sau cea de pictor-scenograf mi se pare insuficientă pentru a defini scenografia. Poli-calificarea, îmbinarea calităților «tehnice» cu cele «artistice», poate crea o imagine mai adevărată asupra scenografiei. Nu cred că arhitecți foarte buni sau pictori senzationali pot fi și scenografi de excepție; numai o îmbinare perfectă

între aceste două «dimensiuni» de creație poate realiza un scenograf adevărat. Arhitecții se vor remarca întotdeauna în privința laturii «constructive», iar pictorii, ca plasticitate a compozițiilor cromatice. Dar filmul le reclamă pe amândouă. Scenografia unui film este acel fundal plastic care susține, fără ostentație, trama, acțiunea, jocul actorilor etc., în modul cel mai potrivit stilului regizoral.

Am făcut Institutul de arhitectură, dar mi-am început studiile la Arte plastice. Caut în profesia mea cinematografică să îmbin aceste discipline. Ceea ce mi-a oferit școala de arhitectură a fost o logică a construcției. Dar mi-a tăiat aripile, dacă le-am avut vreodată! Sufăr de anume rigori de construcție, de prea multă disciplină. Aș fi vrut să-mi depășesc aceste limite, în folosul laturii plastice, a fanteziei poetice, care ar putea anula rigiditatea pe care mi-o reproșez.

La filmul Cristinei Nicolae, **Întoarcerea lui Magellan**, decorul meu — hai să-i spunem așa — slujea filmul fără ostentație. El a fost remarcat prin intermediul creației regizoarei, al actorilor și operatorului, și nu ca element în sine. La fel și filme ca **Răscoala** (regia Mircea Mureșan), **Blestemul pământului...** (regia Mircea Mureșan), **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte** (regia Sergiu Nicolaescu). Din nefericire, sînt și cazuri — nu le mai citez — în care rezultatele au fost altfel și unde sînt siguri, vîna cea mare o port sau, în cel mai bun caz, o împart cu regizorul. Cred că scenografia care «se vede» dăunează filmului. De fapt, importantă pentru film îmi pare ideea transmisă de regizor și exprimată de actori, prin toate elementele limbajului filmic

și nu cine anume pune poleiala ori sineala...

Arh. Marcel Bogos

Mindrie (1960)
Post restant (1961)
Sub cupola albastră (1962)
Codin (1963)
Pași spre lună (1963)
Sărutul (1964)
Asediul (1971)
Atunci i-am condamnat pe toți la moarte (1971)
Parasutisti (1972)
Întoarcerea lui Magellan (1973)
Ultimul cartuş (1973)
Un comisar acuză (1974)
Comedie fantastică (1975)
Riul care urcă muntele (1977)
Revanşa (1978)
Mireasa din tren (1979)
Toate pinzele sus (serial TV — 1976)

Arh Nicolae Drăgan.

Detaliile, dar mai ales stilul epocii

1. Dacă scenografia de teatru • este o scenografie de «idei», cea de film ar putea fi definită ca una reală, arhitecturală în majoritatea cazurilor. Excepție fac poate doar musicalul și filmul de science-fiction. Pentru a face această meserie trebuie să cunoști legile și istoria arhitecturii. Scenografia de film trebuie să aibă repere exacte în realitate, trebuie s-o simți permanent lângă tine, ca spectator, să poți s-o vezi oricând. Apoi, chiar și elaborarea «tehnică» a unui decor presupune stăpânirea perfectă a unor noțiuni de arhitectură.

Arhitectura analizează raporturile generale ce se stabilesc între spațiu și om, și cred că aceste raporturi trebuie păstrate și la nivelul filmului, chiar dacă, sub aspect particular, ele își modifică funcționalitatea. De exemplu: ai nevoie, pentru un film de un colț dintr-un tribunal. Pentru a-l concepe, este absolut obligatoriu să păstrezi exact proporția reală, chiar dacă îi modifici dimensiunile.

În trei filme de factură foarte diferită, în a căror scenografie apare evidentă preocuparea mea de a încălca decorul cu multe detalii, se remarcă o tendință barocă de «umplere» a spațiului: E vorba de **Puterea și Adevărul** (regia: Manole Marcus), de **Dincolo de pod** (regia: Mircea Verolu) și de **Buzduganul cu trei peceti** (regia: Constantin Văeni). Stilul meu scenografic este influențat — se pare — de o «viziune cinematografică» asupra decorului. Pentru că în experiențele pe care le-am avut în teatru, acest

Oricât de minunat,
un decor nu trăiește
decît prin cei care-l pun în pagină.
Adică în valoare



Un decor e o lume. Și mai ales o vocație
(Artista, dolarii și ardelenii)

mod «baroc» nu s-a observat, practic, el nu a funcționat.

Înțeleg prin baroc «fărămițarea» arhitecturii în multe, fabulos de multe detalii, fărămițare ce nu pot spune că aparține numai unei anumite epoci istorice, ci unui stil artistic permanent, perfect viabil în orice perioadă.

2. Dacă ne referim la filmul istoric, se poate spune că există posibilitatea cunoașterii istoriei arhitecturii românești, a descoperirii specificului său, chiar dacă discuția este mult mai amplă și nuanțată. În întreaga arhitectură națională

există evidente influențe străine. Gothicul moldovenesc, spre exemplu, caracteristic pentru mănăstirile din nordul Moldovei, păstrează elementele de bază ale stilului gotic, dar le «reduce» la «scară umană». Cred că aceasta s-ar putea defini ca o trăsătură generală caracteristică arhitecturii naționale. Este acel specific despre care vorbești. Venind mai aproape în timp, spre epoca modernă și contemporană, remarcăm în arhitectura urbană o spori- rire a elementelor de «import» în defavoarea celor «naționale». În arhitectura populară însă există un

stil unitar, foarte personal. Este ceea ce am căutat să păstrez în filmele mele de «epocă» ca atmosferă, ca raporturi spațiale. În același timp, orice elemente de arhitectură veche trebuie corelate influențelor străine posibile în epocă. La **Buzduganul cu trei peceti** (regia: Constantin Vaeni) am fost nevoit să refac ansamblul arhitectural de la Târgoviște, ceea ce, ca arhitect, mi-a dat o imensă satisfacție. Cum documentație există puțină, am apelat la elemente existente în arhitecturile înrudite, vecine, pentru a putea astfel stabili cu exactitate epoca, pentru a putea amplasa cadrul într-un climat universal, perfect delimitat de condițiile de dezvoltare a Țărilor Române din această perioadă. Cred că atunci când facem un astfel de film, trebuie să folosim detaliile cele mai specifice pentru stilul plastic al epocii prezentate în decor, în mobilier și în costum. Toate aceste elemente se raportează strict la condițiile sociale ale României. Numai în acest mod cred că vom putea crea o imagine corectă asupra istoriei noastre.

Arh. Nicolae Drăgan

Puterea și Adevărul (1971)
Serata (1971)
Drum în penumbră (1972)
Sfânta Tereza și diavolii (1972)
Dragostea începe vineri (1973)
Dincolo de pod (1975)
Hyperion (1975)
Buzduganul cu trei peceti (1977)
Minia (1977)
Melodii, melodii (1978)
Pe firul apei (1978)
Vacanță tragică (1978)
Artista, dolarii și Ardelenii (1979)
Ancheta (1980)
Pistruiațul (serial TV — 1973)

Dan Jitianu:

Așa cum există o cultură literară, ar trebui să existe și o cultură «spațială»

1. Un prim raport ar fi existența în cadrul filmului a scenografiei artă a spațiului, la fel ca și arhitectura. Dealtfel, în cinematograful italian, scenografului i se spune — chiar când nu are o diplomă de absolvire — «arhitect». Apoi cred că o anume structură narativă a filmului, în unele cazuri, îl poate apropia de arhitectură. Filmele lui Mircea Daneliuc — care-mi plac foarte mult — sînt «povestite» cu oameni, mai puțin cu spații arhitecturale. Există însă și un tip de narațiune cinematografică «spațială», în care este evidentă

concepția «arhitecturală» a regizorului asupra filmului. N-am din păcate un exemplu în cinematografia română, dar exponentul cel mai strălucit al acestui gen de film mi se pare a fi Eisenstein, care-și compunea filmul cadru cu cadru. De fapt, îl desena. Dacă vreodată aș face un film, ca regizor, l-aș face în această manieră de lucru.

De asemenea, filmul este înțeles prin elementele sale de denotație, iar arhitectura înseamnă în primul rînd, spațiu, spațiu «cu valențe dramatice», dacă ar fi să-mi citez un dascăl din facultate. Filmul are însă posibilitatea fantastică de a se mișca prin aceste spații, de a se povesti prin ele.

În realitate, ca om, mă mișc în aceste spații și primesc de la ele o

construit, urban, și cea care s-a numit «wohnung-kultur» (cultura locuinței, a interiorului) în civilizația germană. După ce înțelegi aceste două noțiuni de bază, poți începe adevărata cunoaștere a «spațiului». Am învățat la facultate, de la unul dintre profesorii mei, că poți avea contact cu spațiul prin intermediul fotografiei. Aceasta ar fi prima treaptă, căci imaginea fotografică nu reușește să redea mișcarea, și într-un spațiu real, te miști, și-l «percepi» în funcție de unghiurile sub care îl vezi. Problema dinamică este rezolvată în film, dar nici filmul nu este deplin revelator, căci într-un spațiu real mișcarea se realizează numai conform dorințelor tale. În film ea aparține regizorului și operatorului. Prin faptul însă că ea nu este haotică,



anume cantitate de informații și de senzații pe care le receptez conform unei anume spiritualități sau culturi. Așa cum există o cultură literară dobîndită, există și una spațială. Aș defini-o ca pe o capacitate de a «vibra» în context cu un anume spațiu. Ca și cultura literară, ea se poate educa. În momentul în care îți educi această sensibilitate, începi să ai însă inerente decepții, pentru că realizezi «infirmitatea» oamenilor care nu reușesc să perceapă spațiul la fel ca tine. De fapt, cred că întreaga civilizație universală se poate înscrie perfect între două exemple «spațiale»: civilizația greacă, reprezentativă pentru spațiul exterior,

căci, ci organizată strict, gîndită, justificată artistic, poate deveni revelatoare pentru spectator. Aparatul de filmat are calitatea de a descoperi situația dramatică. «Ochiul» aparatului ar putea transmite această senzație reală, dar el intră în relație cu personajele care compun cadrul. Apoi, fiecare acest personaj are și el, în spațiu, la rîndul său, o reacție directă care se transmite explicit printr-o percepție strict vizuală (felul său de a se mișca) și — implicit — prin reacția actorului, ca personalitate particulară în acel spațiu. Reacția aceasta a actorului este incon-

stientă de cele mai multe ori, dar publicul o receptează cu exactitate. **2.** Sînt arhitect și scenograf de teatru, activitatea mea în film nu este foarte bogată: am lucrat ca asistent al lui Liviu Ciulei la **Pădurea spinzuraților**, realizînd integral cîteva cadre: amenajările de la Bon-tida, închisoarea din care pleca A-postol Bologa către spinzurațoare. Am verificat însă această teorie a dublei reacții a actorului în fața cadrului scenografic în teatru, la spectacolele pe care le-am semnat: «Răceala» de Marin Sorescu, «Hedda Gabler» de Ibsen, «Astă seară se improvizează» de Pirandello, «Tarul Ivan își schimbă profesiunea» de Mihail Bulgakov... Am remarcat însă în film, la cîțiva regizori «de excepție» în ansamblul operei lor, «sensibilitatea spațială» despre care vorbeam. Mă gîndesc la Bergman în **Fragii sălbatici** sau în **Oul de șarpe**, la Wajda în **Pămîntul făgăduinței**. Ultimul film este pentru mine un exemplu de ceea ce se poate obține prin scenografie, ca semn și semnificație dramatică. Același lucru se poate urmări și în filmele lui Buñuel, unde funcționează cu exactitate o schemă «spațială» fantastică. Dar exemplul cel mai «didactic» mi se pare a fi un film mai vechi al lui Wajda, **Vinătoarea de muște**, unde întregul «story» se structurează în funcție de spațiul plastic: apartamentul în care eroii sînt nevoiți să ocolească în permanență hîrțile pentru muște, atrî-nate de tavan, și unde poți să privești cu indiscreție prin ușile și ferestrele de sticlă. Viața din acest apartament se desfășoară în perfectă dependență de rigorile acestui spațiu.

Dan Jitianu

Pădurea Spinzuraților — asistent scenograf. Semnează scenografia unor spectacole de teatru ca: «Răceala», «Hedda Gabler», «Tarul Ivan își schimbă profesiunea» și altele.

Virgil Moise:

«Iubesc existența tainică a obiectelor ce ne înconjoară!»

1. Orice discuție despre scenografie și despre cei care o fac trebuie să pornească de la limpezirea unei erori conform căreia un arhitect bun este și un scenograf bun.

Se confundă, de fapt, funcția cu vocația meseriei, considerată la îndemîna oricui. Dacă știi să construiești o casă nu înseamnă că știi să creezi și un decor, chiar dacă «tehnică» de construcție rămîne aceeași. Decorul se supune legilor de dramaturgie a filmului, legi total diferite de cele ale arhitecturii. Scenografia nu poate exista decît în relație directă cu scenariul, cu regia și, deci, intervenția creatoare a scenografului se definește numai în funcție de acești parametri. Contactul direct cu scenaristul și cu regizorul stimulează — în cazul meseriei noastre — creația. Abia atunci creatorul-sce-

pective. Mă gîndesc la stilul imaginii și al decorului din **Duelistii** (regia: Ridley Scott) și din **Cîteva zile din viața lui Oblomov** (regia: Nikita Mihalkov), care fiecare contribuie prin date stilistice specifice spiritualității epocii exprimate cinematografic la realizarea unei anumite atmosfere, a unei anume tensiuni plastice.

2. Exigențele scenografice la filmul zis «de actualitate» corespund și ele anumitor principii generale și cred că nu trebuie considerat automat că în acest caz totul se filmează pe viu, deci intervenția scenografului este neglijabilă. La

Actualitatea în haine de lucru (Filip cel bun)



nograf se poate exprima pe sine prin cadrul realizat de decor, completînd biografia personajelor. Personalitatea umană modifică, după cum știm, conform stării sale sociale, conform posibilităților și necesităților culturale proprii — mediul în care trăiește. Acest principiu elementar este perfect translat în aria scenografiei: personajele există prin și în alegerea obiectelor care compun mediul lor ambiantal.

Scenografia trăiește, funcționează și în raport de concepția operatorului, pentru că pot exista decoruri frumoase în sine, dar care să nu se vadă pe ecran, întrucît n-au fost valorificate prin încadrături sau unghiuri de filmare corespunzătoare. Bineînțeles, există și situații de excepție, în care stilul decorului să influențeze direct tipul de iluminare, compoziția cadrului, gîndită în funcție de legi ce aparțin picturii epocii

Filip cel bun (regia: Dan Pița) am căutat, e drept, un interior real care să creeze o atmosferă apăsătoare, respingătoare, chiar sordidă, care să dea senzația de «sufocare», justificînd astfel nevoia eroului de evadare. Și l-am găsit. Dificultatea a constat în a găsi apoi un exterior potrivit acestui interior. Apartamentul, din punct de vedere arhitectural, trebuia să corespundă perfect unui alt exterior și el supus unor rigori de dramaturgie. Iată ceva realizabil numai cu concursul scenografului, ceea ce noi am numit «geografie ideală», respectiv posibilitatea de a obține un spațiu unitar, nou, virtual prin combinarea a două spații arhitecturale diferite, concrete, reale. Relația esențială personaj-mediul scenografic m-a determinat să realizez altfel decorul la **Bietul Ioanide** (Dan Pița). Interiorul lui Manigomian, colecționarul de artă, mi-a dat

bucuria realizării unui decor numai cu opere de artă autentice. Tablourile, covoarele, piesele de mobilier și de decorație erau originale și am apelat la ele tocmai pentru că mediul ambiental al acestui personaj trebuia să corespundă descrierii călănesciene, atmosferei de «colecție», de pasiune, a unui spirit oriental cu un anume rafinament estetic. Sint convins că acest interior nu putea fi realizat altfel. Dar regret din suflet că sirguința și pasiunea mea în reconstituirea acestui interior nu s-au observat în film, operatorul Florin Mihăilescu nepreocupându-se să-l pună în valoare. Este marea mea suferință la acest film, pentru că eu sint un pasionat al lucrului vechi, «de muzeu», al lucrului mîngiat de mii de mîini, lucrul ce conține în el o istorie proprie, de nerepetat. Iubesc această existență tainică a obiectelor ce ne înconjoară.

După părerea mea, un decor trăiește și în funcție de o mizanscenă proprie a scenografului, nu numai de mizanscena regizorală. Amplasarea unui anume element de decor într-un spațiu «regizează» ea însăși, organizează într-un anume fel viața personajelor care evoluează aici și creează anumite relații între personaje.

Virgil Moise

Un suris în plină vară (1963)
Printre colinele verzi (1971)
Astă seară dansăm în familie (1972)
Capcana (1973)
Actorul și sălbaticii (1974)
Filip cel Bun (1974)
Păcală (1974)
Cercul magic (1975)
Orașul văzut de sus (1975)
Operațiunea Monstrul (1976)
Tufă de Venetia (1976)
Acțiunea Autobuzul (1977)
Mai presus de orice (1978)
Bietul Ioanide (1979)

Arh. Adriana Păun:

**Condiția creației
scenografice: supunerea la obiect**

1. Înainte de orice, filmul și arhitectura sint arte «de comandă socială», ele reprezentînd, într-un fel, statutul unei societăți într-un moment istoric. Și filmul și arhitectura există într-o raportare strictă la o bază materială existentă, la suma de «monezi» pe care societatea o poate investi în ele. Prin tehnicitatea artei sale, creației arhitectului — și a regizorului — îi lipsește «spontaneitatea». Dacă mă refer la cîteva deosebiri între aceste arte, cred că cea mai importantă este aceea a

«rezistenței» în timp: arhitectura își consumă o existență seculară, pe cînd filmul are viața unei clipe, mai

Cred că trebuie să existe o concordanță între personaj și decor. Nu este normal să avem un spațiu

Basmul în haine parodice (Povestea dragostei)



mult decît oricare artă. Poate de aceea, rămin, în suflet, fidelă arhitecturii.

Dacă aducem în discuție filmul istoric — și trebuie să recunosc că mi se pare mai simplu să realizez astfel de filme avînd în vedere pregătirea mea — cred că unul din elementele de bază în realizarea unei «atmosfera» îl constituie obiectele de recuzită, de decorație. Aceste obiecte, cu care oamenii își «mobilieră» spațiul ambiental, îi reprezintă perfect, atît din punct de vedere al statutului lor social, cît și al posibilităților și necesităților lor culturale. Omul nu-și poate consuma existența fără acest ambiental specific, personal. În cazul filmelor istorice — căci acest principiu este valabil pentru orice gen de film — atenția trebuie concentrată asupra veridicității acestor obiecte, asupra funcționalității lor.

scenografic sordid, și un personaj «frumos» din punct de vedere moral, care să contrasteze puternic cu încărcătura de date ale filmului. Cînd personajul este «frumos», întregul cadru în care trăiește trebuie să fie la fel. Nu mi se pare util a supra-lîcita nici sordidul și nici sublimul.

Indiferent de genul filmului, «elementul de arhitectură nu trebuie să fie doar un fundal inert. El trebuie să «joace». Sint revoltată că de cele mai multe ori în filmul românesc nu se caută expresivități specifice spațiului plastic, el funcționînd liniar, paralel cu acțiunea. Cred că trebuie apelat la toate mijloacele pentru a face cadrul scenografic dinamic, co-participant.

Scenograful în film este un dependent. Artă sa este direct condiționată de arta regizorului și de cea

a operatorului. Supunerea sa este o condiție «sine qua non» a vocației sale.

2. Specificul național al arhitecturii noastre trebuie regăsit în film. Aici intervine de fapt rolul creator al scenografului-arhitect. Pentru chilia de taină din filmul Malvinei Urșianu, **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu**, am reproporționat un element absolut original de arhitectură: bolta moldovenească. Pentru acest interior a fost necesar s-o «re-inventez», bolta devenind o cerință nu doar stilistică ci și dramaturgică.

Am încercat să obțin acea atmosferă apăsătoare cerută de scenariu, și printr-un mic «truc»: înălțimea ușilor decorului a fost micșorată față de proporția normală, astfel încât actorii erau nevoiți să se aplece la fiecare intrare.

Arh. Adriana Păun

Proprietarii (1973)
Trecătoarele iubiri (1973)
Muntele ascuns (1974)
Toamna bobocilor (1975)
Povestea dragostei (1976)
Editie specială (1977)
Iarna bobocilor (1977)
Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu (1979)
Jachetele galbene (1979)
Dragostea mea călătorește (1980)
Drumul oaselor (1980)

Vasile Rotaru: «Decorul cel mai prost? Acela care se remarcă»

1. Scenograful este, după părerea mea, un creator sau un interpret multilateral. Decorul pe care-l realizează, pe care-l gîndește, trebuie să răspundă exigențelor scenariului și ale regiei, ale operatorului și ale artei actorului; de aceea scenograful nu va reconstitui niciodată o clădire, un element de arhitectură, ci îl va re-crea pentru necesitățile artistice ale filmului. În ceea ce mă privește, sînt foarte exigent poate pentru că lucrez la televiziune. Înainte de a-și concepe decorul, scenograful este obligat să analizeze sau cel puțin să discute cu operatorul, unghiul optim de filmare, să gîndească de unde se va capta sunetul, pentru ca decorul său să fie într-adevăr funcțional. Tocmai pentru că scenograful nu trebuie să se rezume doar la aspectul plastic al decorului pe care-l creează, el gîndește ca un regizor și ca un operator. Decorul din platou trebuie să fie prevăzut cu anumite unghiuri, cu anumite «goluri», care să creeze, în

însăși structura sa, diferite relații spațiale. Bineînțeles, aceste relații spațiale decurg din necesitățile dramatice ale filmului, ele nu pot funcționa «în sine» și «pentru sine». Decorul cel mai prost este cel care se remarcă. El trebuie să-l «capteze» pe spectator, într-un fel «natural», «spontan», fără ostentație. Dar, din păcate, de cele mai multe ori nu se întîmplă așa. Cînd se face un film, de obicei, se alege locul de filmare, se amenajează pentru a da posibilitate actorilor să se miște în el, căutîndu-se să se «umple» cadrul cu diferite obiecte mai mult sau mai puțin decorative. Orice element în scenografie trebuie ales și gîndit, justificat, nu folosit doar ca umplutură.

să fie perfect structurat, perfect disciplinat și ordonat.

2. Am lucrat la **Ilustrate cu flori de cîmp** (regia: Andrei Blaier) și aici am avut o experiență interesantă, sub aspectul raportului dintre arhitectură și film. Am stabilit împreună cu regizorul și cu operatorul locul și planul clădirii în care exista magazinul de jucării al eroinei ce urma să se sinucidă. Am început construcția pe un loc de pe Calea Moșilor. Un cunoscut din cartier, întîlnindu-mă întîmplător, m-a întrebat dacă reconstruim casa care tocmai fusese demolată de pe locul acela, și care era exact cum gîndiserăm și noi cadrul. Iată, deci, că



Decorul trebuie să «joace» fără ostentație
(*Ilustrate cu flori de cîmp*)

Cred că există diferențe generale între scenografi, ce decurg în primul rînd din sisteme diferite de învățămînt.

Artiștii plastici-scenografi, printre care mă număr, sînt mai poeți, mai puțin legați de aspectele «tehnice» ale muncii lor. Arhitecții își construiesc decorul cu linia și «teul», în timp ce scenografil-plasticienii îl compun ca pe o pictură. Această deosebire apare evidentă, dacă analizați cîteva schițe de decor realizate de unii și de alții. Veți constata că, în majoritatea cazurilor, schițele artiștilor plastici se supun legilor cromatice și de compoziție ale picturii. Ele sînt de cele mai multe ori niște autentice picturi. Indiferent însă de formația-scenografului, decorul pe care îl construiește trebuie

fără să încerc o reconstrucție, am constatat că necesitățile filmului m-au obligat să recreez o clădire, s-o re-nasc, dacă pot spune așa...

Vasile Rotaru

Despre o anume fericire (1973)
Ilustrate cu flori de cîmp (1974)
Cireșarii (serial TV — 1974)
Tată de duminică (1975)
Bunicul și doi delincvenți minori (1975)
Iarba verde de acasă (1977)
Din nou împreună (1978)
Cine mă strigă (1979)

în direct
din
New York

Woody Allen, prozator

Amenințarea OZN

Chestiunea farfurii zburătoare este din nou prezentă în buletinele de știri și e timpul să abordăm cu seriozitate acest fenomen. Până acum întreaga poveste a farfurii zburătoare a fost în general asociată cu indivizi excentrici sau lunatici. S-a întâmplat adesea ca persoanele care au văzut farfurii zburătoare să recunoască că fac parte din ambele categorii. Faptul că indivizi responsabili le-au văzut de nenumărate ori a determinat Ministerul aviației americane și comunitatea științifică să-și revizuiască atitudinea, altădată sceptică în această chestiune, și să aloce o sumă de 200 de dolari pentru un studiu cuprinzător al fenomenului. Iată întrebarea care se pune: e oare ceva acolo? Și dacă e, nu cumva au și raze-mitralieră?

Poate că nu toate farfuriile zburătoare se vor dovedi a fi de origine extraterestră, dar experții sînt de acord că orice aeronavă în formă de țigară aprinsă, în stare să se ridice la 12 000 mile într-o secundă ar necesita un tip de întreținere și bujii găsibile doar pe planeta Pluton. Dacă aceste obiecte sînt într-adevăr dintr-o altă planetă, atunci civilizația care le-a creat trebuie să fie cu milioane de ani mai avansată decît a noastră. Profesorul Leon SPCIMAN postulează existența unei civilizații extraterestre mai avansată decît a noastră cu aproximativ 15 minute. Acest fapt, consideră el, dă beneficiarilor respectivei civilizații un mare avantaj față de noi, întrucît îi scutește de nevoia de a alerga la întîlniri.

Dr. Brackish Menzies, care lucrează la observatorul Mount Wilson și se află sub observație la Spitalul de boli mintale Mount Wilson, pretinde că un călător (care s-ar deplasa cu o viteză apropiată de cea a luminii, plecînd fie chiar de la cel mai apropiat sistem solar) ar avea nevoie de multe milioane de ani ca să ajungă aici și, judecînd după calitatea show-urilor de pe Broadway, efortul acestei călătorii nu s-ar prea justifica.

Interesant că, potrivit unor astromoni moderni, spațiul ar fi finit. Acesta este un gînd reconfortant, îndeosebi pentru oamenii care nu-și amintesc niciodată unde și-au lăsat lucrurile.

Factorul-cheie în concepția despre univers îl constituie ideea că el se dilată și că într-o bună zi se va sparge în bucățele și va dispărea. Din acest motiv, dacă fetișcana din biroul de alături are ceva farmec, dar nu toate calitățile pe care le dorești, e bine s-o accepți așa cum este.

Întrebarea pusă cel mai frecvent în legătură cu OZN-urile e următoarea: «Dacă farfuriile vin din spațiul extraterestru, de ce oare piloții lor nu au încercat să stabilească un contact cu noi și preferă să planeze



Umorist, dramaturg, actor și regizor de film, Woody Allen este, fără îndoială, una din cele mai originale personalități ale vieții culturale artistice americane.

Eliminat din două universități new-yorkeze, Woody Allen s-a decis să devină scriitor. A debutat ca autor de schițe umoristice pentru televiziune, pentru ca, începînd din 1964, să-și încerce forțele și ca actor. Atras de a șaptea artă, Woody Allen a făcut pînă în prezent peste 10 filme, printre care *Annie Hall*, pentru care a primit premiul Oscar pentru regie și *Manhattan*, prezentat la noi în cadrul ultimului festival al filmului american. Filmografia lui Woody Allen cuprinde o paletă extrem de bogată de teme și modalități de la comedia spumoasă pe subiectele vieții cotidiene la filmul politic grav — acel memorabil rechizitoriu la adresa epocii-maccarthyste și a tributului pe care l-a plătit Hollywoodul, *Paravanul* sau filmul psihologic în stilul lui Bergman — *Interioare* unde analizează criza relațiilor de familie în pătura de mijloc americană.

În 1981, termină filmul *Amintire din praf de stele*, și scrie piesa «Becul plutitor» care se joacă cu mare succes la Teatrul Beaumont din Lincoln Center, unde alături de Liviu Ciulei și Eduard Albee, Woody Allen este membru în consiliul de conducere.

Volumul «Efecte secundare», apărut la sfîrșitul anului 1980, este a treia culegere de schițe umoristice publicate de Allen (primele două s-au intitulat respectiv «Fără pene» și «Match egal») și, ca toată creația lui, abordează cele mai diferite probleme de viață din domeniul filozofiei, al științei sau actualității politice, văzute prin prisma clișeeilor existenței americanului mijlociu.

Împletind umorul cu ironia și autopersiflarea, scrierile din acest volum ilustrează din plin stilul inconfundabil al autorului. În acest spirit trebuie înțeles și modul în care Woody Allen explică cel mai mare regret al lui în viață: acela de a nu fi fost altcineva. Publicăm aici cîteva fragmente din volumul de schițe «Efecte secundare».



Un meci new-yorkez: Woody Allen și Diane Keaton

misterios deasupra unor zone nepopulate? Teoria mea personală este că pentru ființe provenind dintr-un alt sistem solar, planarea ar putea fi un mod acceptabil, ba chiar și agreabil de a stabili relații sociale. Eu, de pildă, am planat odată 6 luni în jurul unei actrițe de 18 ani și consider acest timp ca cel mai bun din viața mea. Ar trebui, de asemenea, amintit că, atunci când vorbim despre «viața pe alte planete», ne referim de fapt cel mai des la aminoacizi, care niciodată nu au excelat prin sociabilitate.

Cei mai mulți oameni tind să considere problema OZN ca pe o problemă a timpurilor noastre. Dar dacă e un fenomen pe care omul l-a întâlnit de-a lungul secolelor? Sunt oameni de știință care afirmă acum că obiecte zburătoare neidentificate au fost văzute în timpuri biblice. Există, de pildă, un citat din cartea lui Leviticus, care sună astfel: «...și a apărut o minge mare și argintie deasupra armatelor asiriene și în toată Babilonia s-a auzit

un valet prelung și un uriaș scrișnet din dinți pînă cînd profeții au ordonat multimii să-și revină în fire». Să fie oare o legătură între acest fenomen și cel descris ulterior de Parmenide?: «...Deodată pe cer au apărut 3 obiecte portocalii care au planat în mișcări circulare deasupra centrului Atenei, a băilor publice, obligîndu-i pe mulți dintre cei mai înțelepți filosofi ai noștri să se repeadă la prosoape...»

Intr-un manuscris bisericesc saxon din secolul XII, descoperit recent, apar din nou aceste «obiecte portocalii». Se povestește că clerul medieval a interpretat această referință ca pe un semn că vine sfîrșitul lumii. Ce mare trebuie să fi fost dezamăgirea cînd a venit ziua de luni și lumea a trebuit din nou să meargă la serviciu.

Ca o regulă generală, investigațiile făcute cu minuție la fața locului, arată că cele mai multe obiecte zburătoare neidentificate sînt de fapt fenomene banale, ca de pildă ba-

loane care studiază timpul probabil, meteoriți, sateliți și chiar și un bărbat pe numele Lewis Mandelbaum, care a zburat de pe acoperișul lui World Trade Center (cea mai înaltă clădire a New-York-ului n.n.).

Un incident tipic «explicat» este acela relatat de sir Chester Rainbottom la 5 iunie 1961 în Eghorshire: «Mergeam pe șosea, la orele 2 a.m. cînd am văzut un obiect în formă de țigară care părea să urmărească mașina în care mă aflam. Indiferent în ce direcție viram obiectul se ținea după mine. Era de un roșu strălucitor aprins și în ciuda manevrelor mele rapide de a schimba direcția în care mergeam, nu puteam scăpa de el. M-am alarmat și am început să transpir. Am scos un tipet de groază și se pare că am leșinat. M-am trezit la un spital, ca prin minune nevătămat».

Pe baza investigațiilor, experții au stabilit că «obiectul în formă de țigară» a fost nasul lui sir Chester. Evident, toate încercările lui de a-l evita erau sortite eșecului, ținînd seama că nasul era fixat pe obrazul dumisale.

Dacă majoritatea incidentelor OZN pot fi explicate în mod satisfăcător, ce ne facem cu cele cîteva care par inexplicabile? Exemplul următor este unul din cele mai încurcate și a fost raportat de un cetățean din Boston în mai 1969: «Mă plimbam cu soția mea pe malul oceanului. N-aș putea spune că soția mea este o femeie prea atrăgătoare. Dimpotrivă, mai ales că e și cam obeză. De fapt, ea stătea într-un cărucior pe care eu îl împingeam. Dintr-odată mă uit în sus și văd o farfurie uriașă care pare să coboare cu o viteză amețitoare. Cred că am fost cuprins de panică, pentru că am dat drumul căruciorului și am rupt-o la fugă. Farfuria a trecut direct deasupra capului meu și deodată am auzit o voce meta-fică, sinistră zicînd: «Telefonează acasă!». Acasă am aflat că fratele meu Ralph, mi-a lăsat vorbă că s-a mutat și că mă roagă să-i trimit corespondența lui pe planeta Neptun. De atunci nu l-am mai văzut niciodată».

Ună din cele mai bizare povești s-a întîmplat în august 1971 unui cetățean din Montauk Point din Long Island: «Stăteam în pat în locuința mea de pe malul oceanului, dar nu puteam adormi, deoarece gîndul mi-era la niște bucăți de pui prăjit aflate în frigider. Am așteptat ca soția mea să aștească și am pornit tiptil spre bucătărie. Țin minte că m-am uitat la ceas: era exact ora patru și cincisprezece minute. Sint foarte sigur de acest amănunt, deoarece ceasul nostru de bucătărie nu merge de 21 de ani și arată mereu aceeași oră. Am observat, de asemenea, că Judas, cîțelul nostru, se comporta caraghios. Stătea pe picioarele lui din spate și cînta «Ce bine-i că nu-s fetiță». Dintr-o dată încăperea s-a umplut

«...Am reluat scena bărbierului din Banane de o sută de ori, de fiecare dată din alt unghi, dar nimeni nu rîdea... Atunci am scos-o, dar mi-a rămas poza pentru reclamă...».



de o lumină aprins portocalie. În primul moment am crezut că soția mea, surprinzându-mă că măninc între mese, a dat foc casei. Apoi m-am uitat pe geam afară și-am văzut o navă gigantică în formă de țigară care plana deasupra pomilor din curtea noastră, emițind raze portocalii. Am rămas ca trăznit un timp îndelungat, deși dacă ar fi după ceasul nostru, el tot patru și cincisprezece arăta, așa că mi-e greu să fiu mai precis în această privință. În cele din urmă din navă a pornit un clește mecanic care mi-a smuls cele două bucăți de pui din mână, după care s-a retras rapid. Nava s-a ridicat apoi spre înaltul cerului cu o viteză tot mai mare, după care a dispărut. Când am raportat întâmplarea la Ministerul aviației, mi s-a spus că ce am văzut a

ment, Roy a crezut că e un cocor zgometos și a tras în ea. Eu am zis: «Asta nu-i cocor căci nu are cioc». Cocorul știți și dv. se cunoaște după cioc. De pildă, Gus, băiatul lui Roy, are cioc și crede că e cocor. În sfârșit, ușa navei se deschide și apar mai multe creaturi. Creaturile acestea arătau ca mici radio-uri portabile cu dinți și păr. Aveau și picioare, dar acolo unde de obicei sînt degetele, aveau roți. Creaturile mi-au făcut semn să mă apropiez, ceea ce am și făcut și mi-au injectat un lichid care m-a făcut să zîmbesc. Limba pe care o vorbeau suna ca zgometul care se aude cînd dai cu mașina peste o persoană grasă. M-au luat în navă și au început să-mi facă un minuțios examen fizic. Cum și așa nu mai fusesem de doi ani la doctor, m-am supus întocmai

festivaluri Pola '81

(Urmare din pag. 53)

său de ficțiune în topul avangardei artistice. **Bravo, maestro!** («Arena de aur», Pola '78, și alte cîteva distincții în afara Iugoslaviei) era într-adevăr operă de maestru: profundă, ușor misterioasă, extrem de exactă ca analiză. Analiza unui mit creat din multiple necesități (ambitia unui socru de a avea un ginere celebru, ambiția unei întreprinderi industriale de a-și lansa compozitorul ei pe care să-l finanțeze pentru a scrie o simfonie a muncii, ambiția ziarelor de a descoperi talente locale, etc.); dar un mit fără acoperire pentru că tînărul — fostă promisiune neonorată — nu poate ieși din impas decît plagiînd. Puțini observă falsul, dar nimeni nu-i interesat să provoace scandal. Concertul trebuie să aibă loc, simfonia e un succes, dar aplaudatul nu-i nicăieri. E găsit într-un bar, beat mort și e tîrît pe scenă, machiat ca un cadavru și determinat să se incline frumos în fața publicului și a autorităților, mîndre de «creația» lor. Marioneta acceptă jocul. Astăzi. Dar mîine? În noul lui film, prezentat anul acesta, regizorul își continuă demolarea iluziilor. În **Nu iubim decît o dată** el e la fel de crud, de crîncen cu mecanismul social ce absoarbe ființa, nelăsîndu-i alegere. Doar că noul său personaj — un tînăr de la țară, devenit activist la oraș și căsătorit cu o balerină, refuză mai net compromisul și-și trage un glonte în cap chiar în localul unde iubita lui s-a angajat să facă streap-tease, plictisită de un soț bolnav de gelozie. Povestea e însă mai complicată; ea se petrece în primii ani după război: Tomislav (To-mis-lav, nu Tommy, se opune cu îndrăjire fostul țăran dorinței balerinei de a-l înno-bila), își neglijează foștii camarazi de arme, deveniți somități ale orașelului. Doar că ei, crezînd că-și salvează prietenul de la dragostea pentru juna burgheză cu o familie compromițătoare pentru dosarul tînărului, îl internează în clinici pînă îl imbolnăvesc cu adevărat. De aici încolo, nimic nu mai împiedică dramaticul deznodămînt.

Un film în care singura necunoscută, imprevizibilă, tragică și misterioasă: sufletul omenesc e luminat îndelung dezvăluînd dar și lă-sînd în umbră ciudate reacții. Frumoasă scena în care îndrăgostitul aprinde un chibrit și la lumina lui, plîmbată lent ca o mîngiere, studiază trupul iubitei cu uimire, cu neșat și totodată religiozitate și spaimă. «Eu cu lumina mea sporesc a lumii taină» pare a rosti prin imagine cîineastul, adevărul cu care ne fascina-se cîndva poetul.

A.M.
91



Știați că Woody Allen are un hobby: flautul?
(Aici, într-o companie celebră: cu Percy Humphrey în Preservation Hall jazz Band)

foșt un cîrd de păsări. Cînd am protestat, colonelul Quincy Bascomb, personal, mi-a promis că Ministerul aviației îmi va restitui cele două bucăți de pui. Pînă în prezent n-am primit decît o singură bucată». În sfârșit, o relatare a doi muncitori din Louisiana datînd din ianuarie 1977: «Roy și cu mine eram la pescuit de somn, într-un loc care ne place mult. Nu pusesem strop de băutură în gură, deși aveam un galon de metil-clond, pe care-l consumăm amîndoi cu plăcere, fie cu o coajă de lămîie, fie cu o ceapă mică. Pe la miezul nopții m-am uitat în sus și am văzut o sferă galbenă aprinsă coborînd spre ochiul de apă unde ne aflam. În primul mo-

În timpul acesta ei au învățat limba noastră, deși mai făceau greșeli zicînd «hermeneutică», cînd de fapt înțelegeau «euristică». Mi-am zis că sînt de pe o altă galaxie și că au venit ca să spună pămîntenilor să învețe să trăiască în pace, că de nu vor veni din nou și vor pedepsi cumplit fiecare copil nou-născut de sex masculin. Mi-au mai spus că-mi vor trimite rezultatul hemogramei în cîteva zile și că, dacă nu primesc nici o altă veste de la ei, mă pot însura cu cine mi-e drag».

Traducere și prezentare de
Margit MARINESCU

CENTENAR

George Enescu



Cinești, nu-l uitați pe Enescu



Sărbătorirea Centenarului ne-a adus elemente hotărâtoare în completarea imaginii enesciene.

Noua Integrală stereofonică a operei, serialul de filme de televiziune care a

incercat să surprindă pe peliculă vibrația unor opusuri de mari dimensiuni (Oedip, Sonata a III-a, Impresii din copilărie, Poema Română — ultima, un real poem cinematografic închinat ritmurilor, energeticii, istoriei Moldovei) sînt cîteva din documentele unui Corpus de acte artistice și publicistice esențial pentru sublinierea semnificațiilor unei cîtorii muzicale de universală valoare.

Mai sînt multe de făcut în acest plan și am certitudinea că documentariștii entuziaști vor ști să argumenteze acest fond, dăruind arhivelor și activităților de popularizare și solicitatele «mărturii» ale celor care l-au cunoscut, au colaborat, au trăit sub ochii lui Enescu și care, din păcate, prin implacabilele legi ale firii, duc în neființă amintiri de neprețuită semnificație.

Cinematografia noastră mai are însă o obligație de prim ordin în fața fenomenului Enescu: un film

**Mă întreb cum de cineștii noștri
nu au simțit nevoia
să facă
un mare film despre unul dintre
cei mai mari artiști ai veacului:
Enescu?**

de lung metraj capabil să depășească documentul și să vorbească despre forța și conștiința enesciană.

De multe ori mă întreb cum nu și-a găsit încă Enescu scenaristul și regizorul dornic să surprindă chipul unuia dintre cei mai interesați bărbați ai Pămîntului și veacului nostru? De multe ori mă întreb cum cinești cu vocația reconstituirilor istorice n-au intuit încă unele puteri filmice ale personalității enesciene?

«Copil minune» de mare farmec în Europa postromanticilor...

Elev la Viena, într-un Conservator vizitat de Brahms, elev și al unor profesori care aveau manuscritele lui Beethoven.

Cucerind la 13 ani Parisul și colegi de clasă de talia lui Ravel și Cortot, cu patru Simfonii de școală și o reală zestre violonistică, dirijorală și pianistică.

«El face muzică întocmai cum mărlu dă în floare» va declara Saint Saens despre autorul Poemei Române.

Decenii în șir, impunînd în marile centre ale lumii un nou concept interpretativ, realizînd într-un secol al altor căutări și neliniști 33 de simfonii așteptate de istoria veacului.

Compozitor dirijat de Mahler în 1911 la New York.

Aprig susținător al componisticii și vieții muzicale românești.

Virtuoz preferînd un concert la Mizil sau Calafat în locul unei manifestări cu ecou internațional la Paris sau Tokio.

Colaborator și prieten al marilor spirite ale veacului. Semnatar al unor notații ce nu prea au egal în cîmp muzical prin profunzimea reflecțiilor, frumusețea formei, putere aforistică.

Antifascist, democrat de mare linie, militînd în 1936 pentru Frontul Popular și dînd în anii războiului un suveran exemplu de rezistență antihitleristă.

Vă amintiți oare și articolul lui Argehi despre întîlnirea Enescu-Luchian?

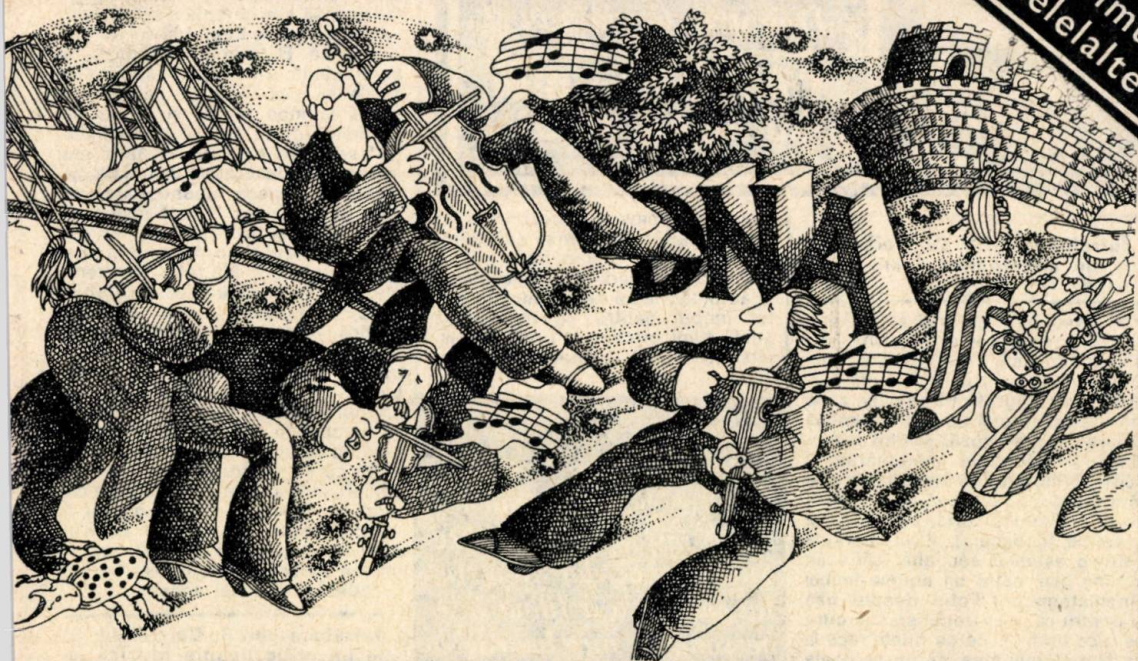
«În toate ce l-a atins Enescu, a strălucit scînteia geniului» — scria în zilele Centenarului, Cella Delavrancea.

Ce minunată peliculă ar fi aceea care ne-ar readuce imaginea artis-

tului care reprezintă — scria Camil Petrescu în 1932 în *Tara noastră* — «unul din cei mai autentici reprezentanți ai sufletului românesc în întreaga lume».

Știu cît e de greu să pornești la ridicarea unui asemenea monument. Dar e în «exemplul» lui Enescu o substanță, un «focar» de iradiere culturală, capabile să cucerească, să onoreze, să răsplătească orice efort cinematografic.

Iosif SAVA



Ce vă spune muzica de film?

Cinema

Ne place un gen muzical sau altul, și de celelalte unii dintre noi «nici să n-auzim». Când mergem la cinema, intransigența și blindajul critic nu se mai manifestă. Spectatorul de film — descoperă estetica — este un *ascultător neatent* (Theodor Adorno).

Așa încât, filmul a fost (și ar putea fi și mai mult) un purtător de construcții muzicale a căror difuzare «în sine» întîmpină o mare rezistență.

Muzica de film nu este un gen aparte ci un fel de a face muzică fără preferință pentru anumite instrumente sau genuri, fără diferență între vocea umană, zgomot sau notă muzicală. Muzica de film tinde să se identifice cu coloana sonoră.

Muzica de film este, prin excelență, o

muzică reprodusă. Alături de disc și de banda de magnetofon, ea este deci o expresie a societății industriale.

Deși poate avea un destin și o viață independentă de film, muzica de film este o *muzică aplicată*. Ea derivă dintr-un anumit gust, dintr-o anumită sensibilitate, dintr-o anumită capacitate de descriere a situațiilor psihologice. De aceea ea trebuie examinată în funcție de opera în care este înglobată.

Despre muzica de film știm mai puțin decât credem că știm (asertiune valabilă și pentru subsemnata)... Filmul văzut din spate muzica lui este o operă... inedită! Urmindu-ne firul conversației cu câțiva profesioniști ai muzicii noastre de film, vă veți înțelege mai bine și comportamentul cinefil, anume acea parte numită *ascultare neatentă*.



Dumitru Capoianu :

Totul despre film, totul despre muzică

Întrebarea nr. 1: Ce trebuie să știe un compozitor despre muzica de film?

— Răspunsul cel mai scurt dar... și mai cuprinzător ar fi **totul**: totul despre muzică, totul despre film. Despre film pentru că o bună cultură cinematografică îl va ajuta să-și situeze opera mai bine și în deplină cunoștință de cauză, printre mandlele și hățiturile nenumăratelor școli și curente ce au bîntuit arta fără muză (și continuă să o bîntuie cu și mai multă furie, parcă, de la o vreme încoace...), îl va îndrepta către o estetică sau alta, către un anume gen, către un anume limbaj cinematografic. Totul despre film și pentru că el ar trebui să știe **cum** se face un film, **ce** se poate face la un film și, mai ales, **ce nu** se poate face: întregul arsenal de trucuri sonore, nemaipomenitele posibilități pe care le oferă compozitorului masa de montaj, tehnicile speciale ale înregistrării actuale multicanal și multe altele.

Totul despre muzică, pentru că un compozitor de film trebuie să fie un specialist în... toate specialitățile. Oricare gen trebuie să-i fie familiar, oricare mod de exprimare trebuie să-i fie apropiat (sau, măcar să-i-l fi apropiat), orice mijloc de expresie trebuie să-i stea la îndemînă oricînd. El trebuie să **știe** să facă orice în muzică, dar mai ales să **poată**. Pentru asta trebuie să iubească în aceeași măsură **totul** în muzică: melodia cea mai simplă ca și cea mai complexă elaborare de linii contrapunctice, armonia convențională a muzicii ușoare, deopotrivă cu cele mai sofisticate supra-puneri acordice, jazzul cel mai improvizat la fel de mult ca orchestrarea migăloasă pentru mari formații ale genului, delicata și intimă muzică de cameră, ca și tumultuoasa muzică simfonică. Compozitorul de muzică de film trebuie să aibă toate uneltele posibile la dispoziție, asemeni spărgătorului din caricaturile de odinioară, reprezentat invariabil cu imensa lui legătură de chei de toate felurile; numai cele două (cea de sol și cea de fa, pe care le-am primit cu toții în conservator, nu ajung...). Numai că toate cheile ce urmează să-i permită a deschide porțile ferecate ale muzicii trebuie să fie **ale lui**, făcute chiar de el, dacă se poate, nu împrumutate de la altul pentru că, atunci, lăcătușeria aceasta nu mai funcționează. Și-i

mai trebuie ceva compozitorului de muzică de film: o imensă capacitate de regenerare a «acumulatorului» de muzică, baterii încărcate mereu și automat, lacul de acumulare plin tot timpul pentru ca muzica să poată ține oricînd și oricît. Să nu uităm că filmul măsoară timpul cu

«N-aș putea spune că muzica barocă franceză mi-a inspirat filmul Regula jocului, dar mi-a stîrnit pofta de a filma niște personaje mișcîndu-se în ritmul acelei muzici...»

Jean RENOIR

metrul și, nu știu cum se face, dar am ostenit întotdeauna mai mult acoperind un metru de peliculă decît cîntînd ceva asemănător în timpul cit el s-ar derula. Chestiune de nuanță.

Întrebarea nr. 2: Ce trebuie să știe un regizor despre muzica de film?

— Rezistînd tentației de a răspunde ca mai înainte, voi spune că trebuie să știe, în primul rînd, ce anume poate să ceară de la muzică, să știe ce «fructe» poate să culegă din grădina compozitorului. Dacă nu cunoaște bine «botanica», se poate multumi cu ceea ce crede el că poate avea și nu cu ceea ce i se poate oferi cu adevărat. În al doilea rînd: măsura în care prezența unei muzici îi va strica — oricît de bună, de adecvată ar fi ea (ce bine joacă liniștea, uneorile). Regizorul nu trebuie să **știe** muzică, să cunoască alfabetul tehnic, notele, să solfegieze sau să scrie melodii. El trebuie însă să **știe** să **asculte** muzica pentru a ajunge, el înțîl, la miezul fructului, la simbul emoțional al acesteia. El trebuie să se deprindă să înțeleagă **ce spune** muzica, pentru că aceasta «spune» întotdeauna ceva, chiar și atunci cînd e plicticoasă, monotonă sau absurd de negrăitoare. Atunci ea produce plic-

tiseală și monotonie, arme de care cinematograful modern uzează adesea. Pentru a ajunge să înțeleagă muzica, să știe ce spune ea, regizorul trebuie să se deprindă a «vedea» în muzică. El trebuie să-și facă, în permanență, educația «imaginii» muzicale și asta încă de pe băncile școlii, în mod serios și organizat. La institutul nostru de specialitate un asemenea curs nu există și n-a existat niciodată (afară de trei timide încercări, repede abandonate, pe care subsemnatul a fost invitat să le facă). Regizorul trebuie să cunoască **sensul** și **contrasensul** unei muzici oarecare. Mă refer, de exemplu, la acea muzică veselă, zglogbie, exuberantă care, pusă pe o scenă tragică, devine ea însăși tragică, dureroasă, mărînd în același timp, tragismul scenei. Regizorul ar trebui să știe **ce fel** de gen de muzică să dorească pentru filmul lui și, în funcție de acesta, să-și aleagă compozitorul și modul de conlucrare cu el; pentru a fi cu adevărat sinceri, ar trebui să recunoaștem că, oricît de complex și multigen ar fi un compozitor de muzică de film (cum spuneam mai înainte), totuși, într-un oarecare gen sîntem fiecare cu adevărat «la noi acasă»...

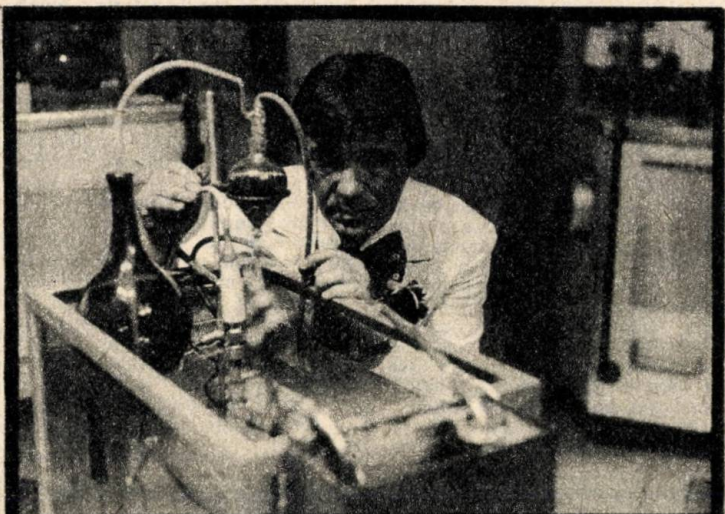
Întrebarea nr. 3: Ce trebuie să știe un critic despre muzica de film?

— Un critic de film, ca orice critic de artă, trebuie să aibă cunoștințe despre fiecare din componentele unui film, deci și despre muzică. El judecă rezultanta fuziunii acestor componente — filmul în copie standard — dar prima condiție ce ar crea premisa unui verdict drept și credibil ar fi, cel puțin în privința muzicii, absența totală a vreunei aprehensiuni speciale pentru vreun gen, pentru vreun stil, pentru vreun autor chiar. El ar trebui să vină la masa judecății cu apetitul deschis deopotrivă oricărei manifestări sonore semnate de compozitori. El ar trebui să fie oricînd gata să judece după metoda «Audiatur et altera pars», singura în stare să asigure balanța ținută «cu ochii legați». Din nefericire, se accentuează tendința, în ultima vreme și la unii critici, de a asculta muzica din filmul în cauză cu «ochii legați», adică de a emite aprecieri de valoare despre muzică **in sine** și nu despre trama de textură strîns împletită pe care aceasta ar trebui să o constituie cu celelalte componente la un loc, cu imaginea în general, cu zgomotele și cu întreaga coloană sonoră în special. Citim adesea în presă că muzica lui X este «foarte melodioasă» sau că aceea a lui Y ar fi «plăcută» sau și mai rău, «frumoasă». Cu ce ne alegem de pe urma unei asemenea aprecieri, cînd se știe clar și de la început că X scrie muzică melodioasă fiindcă asta face de cînd se știe, scrie «melodii»! Pentru a nu mai vorbi de un alt aspect al aceleiași chestiuni: expedierea în

cîteva vorbe (atunci cînd măcar acestea există...) a muzicii în cronica unui film. De ce cred criticii că toate muzicile scrise la toate filmele sînt neapărat bune sau că nu ridică probleme, pe de o parte, iar pe de alta, de ce cred criticii că muzica de film nu are și ea dreptul la eșec, la fiasco total sau parțial și, oricum, la o critică acerbă și argumentată? Aud ades în jurul meu criticii spunînd: «la muzică nu mă pricep». Și de aici pornește imaginărilor handicap, presupusa infirmitate a lor. Nimic mai fals și mai departe de adevărul profesional! Criticul e pus să judece filmul și componentele sale iar nu muzica, în sine, ca atare. Pentru asta există critica muzicală (în măsura în care ea mai există cu adevărat), iar criticului de cinema îi cerem să la în obiectiv componenta întregului numită muzică. Să ne amintim de controversata afirmație ce făcea școală, pe vremuri: «muzica la film e ca ficatul la om; îl simți, nu e bine!» Cel puțin aspectul de corp comun cu filmul să dea de gînd criticilor celei de a șaptea arte!

Întrebarea nr. 4: Și ultima: Ce trebuie să știe spectatorul despre muzica de film?

— Nimic, absolut nimic. Spun asta pentru că spectatorul, cel care dă verdictul ultim și cel mai important despre film, constituie «pacientul», asupra căruia toți «doctorii» care au făcut filmul acționează prin pelicula respectivă. Ei bine, condiția «sine qua non» a spectatorului este, după mine, tocmai livrarea sa către doctorii-autori, cu încredere deplină și fără prejudecăți, mai ales. Spectatorul de film, ca și auditorul de concert de altfel, ar trebui să intre în sala de spectacol — să-mi fie iertată venirea cu încă o comparație — cu emoția și încrederea cu care te livrezi pilotului cînd decolează avionul (să nu-mi spună cineva că nu le are că nu-l cred...). Pentru durata zborului — film-concert — îți depui viața în alte mîini, te lași total în voia lor pentru a-ți relua propria ta existență la aterizarea — ieșirea din sală. Abia atunci



Regizorul nu trebuie să știe muzică; el trebuie să știe să asculte muzică (susține compozitorul Dumitru Capoianu, autorul muzicii pentru *Comedie fantastică* — film regizat de Gopo, în interpretarea regretatului Cornel Coman)

ar trebui să reintri în posesia dreptului de a avea propria ta voință și abia atunci ai putea constata cu adevărat înfrîngerea pe care a avut-o filmul asupra-ți, măsura în care ești mai bun sau nu. Spectatorul ar trebui totuși să aibă o calitate inițială, și anume, sufletul neîmpietrit, sensibilitatea în funcție și bine întreținută, capacitatea de emoție suficientă pentru ca filmul să poată provoca în el reacțiile scontate. Există și tendința marcată la unii regizori de a apela la muzici «de succes», pentru că ele «plac» publicului în mod direct, îl încintă urechea, muzica «drumoașă» și «melodioasă» îl reține un timp îndelungat (nu mă refer la filmele muzicale!) îndepărtîndu-l de la celelalte componente iar, pe total, filmul «i-a

plăcut» fiindcă mereau avea cîte ceva care «li plăcea». Mi se pare o lovitură sub centură această!

Dar, la urma urmei, spectatorul perfect, publicul ideal nu există. Lui îi va plăcea dinainte ceva și nu-i va merge la inimă tot dinainte altceva; așa că, să revenim pe pămînt și să-l dăm «de toate pentru toți» și din orice cîte ceva... El este, în final, arbitrul disputelor noastre și, a propoz, de arbitru, am citit, mai deunăzi în «Magazin», la rubrica Poșta redacției, un aforism al cuiva căruia i se răspundea «mai trimiteți» și care mi se pare tare potrivit pentru finalul acestor confesiuni: «arbitrul e întotdeauna corect! Depinde de cine ține». Pe teren — almanahul «Cinema»...



Cornelia Tăutu:

**Fiecare film,
o explorare
artistică**

— În ce moment al producției unui film începeți să lucrați la muzică?

— Fiecare film este o aventură pentru mine; nu scriu decît atunci cînd imaginea este gata (montată). În fața unui fapt realizat, de fiecare

dată altul, trebuie să cauți să te plezi la el cît se poate de mult. După aceea trebuie să ai grijă ca această construcție muzicală să fie cît mai logică: arhitectura ei să fie clară chiar și în sine.

— Față de logica dramaturgiei, în ce raport trebuie să se situeze logica muzicii? V-aș invita să luați ca exemplu experiența dv. la «Buzduganul cu trei peceti».

Din punct de vedere stilistic, **Buzduganul cu trei peceti** m-a interesat cel mai mult dintre filmele lucrate de mine, m-a stîrnit grozav. Au fost secvențe în care era limpede

că soluția optimă rezulta din paralelismul logicilor. De exemplu, la o bătălie — din felul în care fusese filmată, jucată și integrată în film — nu puteai merge decât pe o muzică amplă, de asalt, de efort care se aglomerează. În felul acesta, ajutai scena. Dimpotrivă, dacă mergeai în contrapunct, pe note extrem de largi care să se refere la un plan superior de înțelegere — un fel de filozofie a luptei — nu ajutai secvența la o creștere de tensiune foarte mare care, din anumite cauze — cai puțini, oameni puțini, forțe puține — nu rezulta din imagine. Atunci, sunetul trebuia neapărat să susțină. Alte scene au cerut însă o soluție net contrapunctică: un cîmp de luptă pe care toată lumea stă liniștită, nemiscată, aproape nu se vorbește și un erou singur, călare, pleacă spre o zare largă. Aici muzica a dat

muzicală în loc de a scrie muzică originală?

— Ca un gest disperat de a se face niște discutabile «economii». E destul de jenant să spun eu asta, dar mi se pare în defavoarea filmului; prefer ca filmul să nu aibă nici un fel de muzică decât ilustrație. Dar, iată că se pot uneori lucra filme fără muzică. Cînd am ieșit de la *Proba de microfon*, unele dintre primele cuvinte au fost: «Iată că se poate film și fără muzică!» Să vă spun că mi-a plăcut foarte mult, se înțelege, cred, de la sine (iar ilustrația, atît cît era, după părerea mea, putea să lipsească).

— **Puteti să dați câteva exemple de filme care din punctul de vedere al profesiei dv. sînt re-pere?**

pentru că la ea mă refer — acel inefabil pe care nu o să încerc să-l «traduc»... E vorba de o definiție pe care ai putea să o dai marelui talent, marei inspirații. Cum pot eu să mă încumet la așa ceva? M-a mirat că s-a spus doar «muzică frumoasă» și că nu s-a făcut un «caz» din aceea muzică. Era ceva cu totul special.

— **Despre muzica de film se vorbește foarte puțin și presupun că dv., ca profesioniști, resimțiți această lipsă. Un profesionist are nevoie de confirmarea felului în care gîndește.**

— Da, nu ne-ar strica. După felul în care îl menționează cronică, muzica este un compartiment care, prin firea lucrurilor, ar trebui «să meargă» (ca și montajul, coloana sonoră, scenografia). Mie mi se pare esențial, fie și numai pentru faptul că o muzică poate să strice un film sau să-l amelioreze.

— **Într-o eventuală judecată aplicată și profesionistă, a muzicii de film, care ar trebui să fie criteriile unui critic?**

— În ce măsură acest produs sintetic care este filmul, înglobează muzică; se desface ea în mii de fire, se insinuează în culoare, în imagine, în dialog? Pentru că nu mi se pare filmul doar o sumă de benzi (celebra vizionare la patru benzi: imagine, dialog, zgomote și muzică); toate acestea trebuie să se «tpească» pur și simplu în mixaj. Deci:

1 — De analizat în ce măsură muzica aceasta intră în film.

2 — Dacă intră cu o **atitudine** sau nu (face parte supusă dintr-un produs sau încearcă să-l valorifice prin prezența ei?).

3 — Măsura în care compozitorul reușește (sau nu) să uite că el este deținătorul cutărui sector și scapă (sau nu) de un orgoliu «local» («mi s-a auzit muzica?», «muzica mea e frumoasă?»). Deci, în ce măsură a izbutit compozitorul să se distanțeze și să fie într-adevăr devotat filmului (sau nu).

4 — Realizarea tehnică. Dar așa cum despre jocul unui actor poți să vorbești fără să-i analizezi toate detaliile tehnice și toată țesătura de lucru care se află dedesubtul apariției lui pe ecran, tot așa e greu de pretins o analiză a orchestrației, de exemplu... Adevărul este că pentru treaba asta ar trebui nu numai timp și spațiu, ci și un muzicolog. Ar fi absurd să pretindem cunoștințe muzicale specifice criticului de film.

— **Puteti face o judecată de ansamblu asupra muzicii filmelor noastre?**

— În general, școala românească de compoziție este foarte valoroasă. În ceea ce privește muzica de film, una dintre primele sale calități este marea diversitate a orientărilor stilistice.



Se aude ori nu se aude muzica, important e să «răsune» filmul.
(*Destine romantice* de Haralambie Boroș cu o partitură scrisă de Cornelia Tăutu)

o soluție subînțeleasă: este extrem de ritmată, de agitată și, deși pașii calului sînt lenți, muzica începe să-l ducă... unde? Unde, vom afla abia peste două acte. Muzica prefigurează ce se va întîmpla cu el și-l leagă de o secvență asemănătoare din punct de vedere muzical, în care se întîmpla cu totul altceva pe margine dar, printr-un arc, cele două secvențe aveau aceeași semnificație: sacrificiul individual. Sau muzica de încoronare: deși mi s-a cerut un «happy-end» muzical foarte clar, m-am străduit să nu fac asta. Am căutat să împac și viziunile de lucru și ideea de festivitate a încoronării, cu destinul care planează asupra eroului, un destin tragic.

— **Cum priviți tendința mai nouă de a recurge la ilustrația**

— Foarte, foarte mult mă impresionează muzica de film a lui Tiberiu Olah. Cînd a avut material bun la dispoziție, Olah a scris o muzică de film din care, realmente, se pot scoate piese de sine stătătoare și asculta ca muzică de concert și care, în același timp, a funcționat impecabil pe imagine. Olah este atît de cunoscut, temele lui devin celebre, se dau la radio, se face ilustrație cu ele... Să numesc *Osinda*, care mi s-a părut din punct de vedere muzical extraordinar. Mi-a dat senzația că muzica aceasta vine de nicăieri și de oriunde, de nicînd și dintotdeauna, o muzică de naștere de lume, de expunere de lume. Cînd am început să analizez, mi-am dat seama că era ceva extraordinar de simplu: tema era foarte simplă, orchestrația foarte simplă. Există în acea temă principală —

Tiberiu Olah:

Un limbaj dincolo de cuvinte



— Cum a apărut în viața dv. muzica de film? În ce fel v-a influențat cariera de compozitor?

— Prima mea muzică de film a fost scrisă la documentarul «Luchian» (1957) și o subscriu și azi ca idee muzicală. Ea e o muzică «organizată» în sensul compozițional al cuvântului. Nu cred însă că filmul m-a influențat în cariera mea de compozitor. Sper să fi influențat eu muzica de film prin ideile mele. Aș vrea să spun că filmul niciodată n-a constituit domeniul meu de activitate principală, ci colaterală. În muzica de film mă străduiam să-mi transpun ideile compozitice, cele care mă preocupau în domeniul simfonic în momentul unei colaborări cu ecranul.

— Există regizori care vor să cunoască la scară 1/1 muzica filmului înainte de a începe filmările, în funcție de care chiar fac decupajul (de exemplu: Hitchcock). Dv. în ce fază a producției unui film scrieți muzica?

— După ce compozitorul cunoaște scenariul regizoral și intențiile lui, trebuie să-și imagineze o proprie dramaturgie, aș îndrăzni să spun — pur muzicală — care plutește pe undeva, deasupra acțiunii și face legături — deseori — între secvențe foarte contrastante sau, invers, luminează din mai multe unghiuri o secvență construită pe o singură atmosferă. Altă dată, pregătește treptat un eveniment ce va urma, dar care nu se bănuiește din acțiune sau, din contra, poate să nu țină cont de evenimentul previzibil al scenariului și continuă să comenteze cele întâmplate anterior. Altă dată, accelerează o acțiune sau, invers, reține o tensiune dramatică, pentru ca să izbucnească — sau nu — după ce drama s-a terminat. Bineînțeles, toate acestea nu se pot rezuma la idei simpliste, ca de exemplu, menținerea muzicii pe un contrapunct continuu față de cele petrecute pe ecran, dar nici pe o veșnică urmare «slu-garnică» a lor. Toată participarea compozitorului depinde de materia muzical folosit și de logica interioară a dramaturgiei sale care, în

orice caz, trebuie să fie de mare respirație. Ca să mă exprim mai plastic, de exemplu, față de linia dreaptă a unui scenariu, ea trebuie să fie undulatorie, un zig-zag ce nu exclude însă coincidența: el se poate întretaia cu originalul.

Îmi fac proiectele încă în faza citirii scenariului, dar le mărgesc când văd anumite secvențe filmate, nemonstrate, care îmi dau date concrete despre concepția regizorală, stilul filmării (să nu uităm de operatorii), jocul actorilor etc. Din păcate, n-am înțeles încă o intenție tip «Hitchcock» o aștept cu nerăbdare.

— Muzica de film este o muzică reprodușă și aplicată. Putem presupune că se ivesc incidente independente de talentul și inspirația compozitorului?

— Momentul neplăcut este atunci când planul compozițional este perturbat prin scoaterea sau inversarea unor secvențe după ce muzica a fost înregistrată și montată. Asemenea schimbări de multe ori nu duc la îmbunătățiri dramaturgice, mai ales că vizionările respective se fac fără muzică, de multe ori la masa de montaj, cu dialogul prizei originale, mult zbrînlite. Și mai neplăcut e atunci când asemenea modificări se fac în copia standard (cum a făcut televiziunea cu multe secvențe din serialul 1848).

— Care este filmul cel mai stimulant la care ați lucrat? Ați vrea să «descrieți» muzica lui?

— N-aș putea să vă spun exact dar, într-un film foarte modern și azi — *Meandre* (1967) — am avut o libertate care mi-a dat și mi-a lăsat cîmp deschis fanteziei; sau *Mihai Viteazul* unde, legat de necesități filmice am urmărit acea dramaturgie undulatorie despre care am vorbit. De exemplu, numeroasele scene de luptă, au fiecare o altă viteză (deși caii nu pot să facă altceva decît să fugă în același ritm). Aceste viteze sînt coordonate după nevoi: lupte din ce în ce mai «alerte» muzical pînă la un punct — Călugăreni — unde și muzica se transformă într-o mișcare agresivă, de maximă viteză, în care sînt înglobate și sunetele nedeterminate ale orchestrelor. Alte

lupte au o muzică ce folosește polifonia renașcentistă sau barocă într-o viziune contemporană. La începutul seriei a doua sînt suprapuse mai multe entități — «chaosul», melodia și cele două idei contrapunctice. Sau amintiți-vă de tema lirică pe care o puteți auzi deseori, la diferite ocazii, sub diferite forme (chiar sub o inspirație coregrafică de Amatto Chechulescu dansată de Magdalena Popa). În filmele *Atunci l-am condamnat pe toți la moarte*, *Pe aici nu se trece*, *Osînda*, *Trecătoarele iubiri* sau, recent, în filmul *Convoul*, muzicii i-au fost oferite largi posibilități dramatice.

— Noțiunea de curaj are sens pentru un compozitor de muzică de film?

— Numai curajul are sens. De altfel, nu sînt de acord cu noțiunea de «compozitor de muzică de film»; trebuie să fi compozitor în primul rînd — cu o concepție, cu o viziune proprie, creatoare. Numai în acest caz poți să devii original în această artă sincretică și colectivă care, în mod ideal, ar cere o colaborare a personalităților (regizor, operator, actori, decoratori etc.). În cadrul unui plan regizoral, pus la punct de comun acord încă de la început. A fi ilustrator de imagini nu e o meserie de compozitor, e un lucru minor artistic, îl poate face orice om cu o anumită cultură muzicală. Filmul, acest produs al secolului «specializărilor», suportă însă (citeodată) și prezența unor persoane de conjunctură ce nu au mult în comun cu creația muzicală.

— Dată fiind puterea de difuzare culturală pe care o are cinematograful, compozitorii ar putea profita de aceasta pentru a dezvălui tainele muzicii contemporane? (Acceptată și căutată de un cerc cu mult mai restrîns de spectatori decît publicul cinematografic). Care experiențe vi se par mai reușite?

— Muzica de film trebuie să reflecte preocupările creatoare la zi, aș spune, ale compozitorului. În film, bineînțeles, n-ai timpul necesar pentru a-ți dezvolta neîntrerupt ideile, ești subordonat dramaturgiei cinematografice. Nici nu poți ajunge la complexitățile unor dezvoltări din sala de concert! Din acest motiv, filmul ar fi un fel de *microcosmos* al tehnicii compozitice, în care compozitorul, adresîndu-se unor oameni — care în majoritatea lor nu sînt melomani — își construiește o punte de legătură din diferite trepte de înțelegere. Este asemănător cu ceea ce au făcut clasicii, care nu au avut posibilitățile de comunicare de azi și care au scris pentru începători și amatori pentru a-i introduce în lumea mirifică a muzicii simfonice, dar fără să renunțe la ideile lor, fără să facă concesii



Una din cele mai frumoase partituri de film a fost scrisă de Tiberiu Olah pentru *Trecătoarele iubiri* al Malvanei Urșianu (cu George Motoi și Nina Costa)

prostului gust. Omul astfel educat «sonor» se va apropia altfel de lumea muzicii simfonice. Dacă are ureche muzicală și gust, va reuși să facă acel salt necesar cu care va urmări muzica și fără imagine. Pentru că muzica — datorită dezvoltării ei milenare în cultura europeană, a devenit un limbaj care nu are nevoie nici de imagine, nici de cuvinte. Ea exprimă adevăruri ce se situează «dincolo de cuvinte», cum spunea Goethe. E o constatare foarte adevărată și mă refer întotdeauna la ea când trebuie să pledez pentru forța de expresie a muzicii.

— **Preferăți anumite filme, remarcabile și din punctul de vedere al concepției și realizării coloanei sonore?**

— Vedeți, muzica în dezvoltarea sa europeană a ajuns foarte departe. Afară de muzica simfonică propriu-zisă, ea are o mulțime de ramificații datorită tendințelor «sincractice» din secolul al XIX-lea. Acel Gesamtkunst visat de Wagner, care poate sintetiza toate artele în operă, azi s-a transformat în tendințe noi ca, de exemplu, spectacolul total, ce poate încadra și cinematograful

alături de dramă, balet, muzică, pictură etc. Muzica de film deci e o existență reală alături de operă, operetă, muzică de cameră, simfonică, show muzical, cabaret, estradă, spectacol de sunet și lumină, etc. Care din experiențele muzicii de film — dacă am înțeles bine — mi se par mai reușite? Acelea care prin concepția lor superioară ar rezista și în mod autonom, deci fără imagine, ca o creație artistică. Ca să fac o paralelă, vezi muzica de balet! Sunt multe «baleturi bune», dar numai muzica lui Ceiaikovski, Prokofiev, Stravinski, Bartok — ca să dau câteva nume — rezistă și în sine. (Din păcate, Enescu n-a scris nici un balet...). Nu știu care dirijor ar îndrăzni să programeze muzica integrală a Coppelliei sau Gisellei în concert simfonic, și nu știu care meloman s-ar duce la acel concert!

În privința muzicii de film, desigur, lucrurile sînt mai complexe, pentru că în muzică elementul sonor propriu-zis este foarte vast: de la zgomotul real la sunetul muzical sau cel produs electronic, ai o paletă enorm de largă. Toate acestea trebuie să fie coordonate și legate de concepția creatoare a compozitorului și «finalizate» prin simțul ar-

tistic al inginerului de sunet căruia, în acest context, îi revine rolul de **dirijor tehnic și artistic** printr-o colaborare cu regizorul și compozitorul. Fiind o meserie grea, așa propune ca anumiți ingineri de sunet cu experiență și simț artistic să fie ridicați la această funcție specială și să se ocupe exclusiv de **mixajul artistic**, adică de faza cea mai importantă și cea mai grea a filmului.

Ce destin «meta»-cinematografic a avut muzica dv. de film?

Muzica din **Răscoala** bazată pe un «mod» muzical și o tehnică variațională ce i-au dat unitate, a fost extrasă, regrupată și reorchestrată în vederea unui crescendo-orchestral. Ea se cîntă des în săli de concert și se numește **Evenimente 1907**. Am vorbit de orchestrare, pentru că o muzică scrisă pentru înregistrare se va trata orchestral mult mai simplu — avînd în vedere posibilitățile amplificării sau reducerii ulterioare — decît o muzică pentru sala de concert. E tot un specific al muzicii de film. Aceeași soartă a avut și muzica filmului **Mihai Viteazul**, transformată în tablouri simfonice, la sugestia multor spectatori care doreau să reaudă muzica și a prietenului meu Iosif Conta, care a executat-o cu multe prilejuri. Ea a devenit foarte cunoscută. Alte teme din filmele **Printre colinele verzi**, **Trecătoarele iubiri**, **Osinda** au fost folosite de cîțiva maeștri coreografi inspirați pentru baleturi independente de contextul operei cinematografice. «Circulă» o mulțime de baleturi, toate bazate exclusiv pe temele mele de film. Nu toate sînt la fel de «inspirate» și nu în toate apar talente de talia Magdalenei Popa, dar muzica, odată imprimată și intrată în fonotecă, ia drumul necontrolabil al difuzării.

Nici marii clasici al muzicii nu sînt cruțați... în acest sens: mă gîndesc la jazzificările lui Bach, Mozart, Beethoven.

Slabă consolare. Țin foarte mult la muzicile din seriile **Independența și 1848** (deși foarte cioprită), din **Pe aici nu se trece**, **Vlad Tepeș**, care ofereau posibilități pentru ample dezvoltări muzicale. Dacă voi avea timp, voi extrage și variante de concert din aceste partituri.

Lucian Meșianu:

Nu cred în muzica legată doar de imagine



— **Cum se elaborează o soluție (muzicală) în cadrul altei soluții (regizorale)?**

— Eu nu cred în muzica de film legată numai de imagine. Mă interesează construcția muzicală pe imagini, eu cred în relația de formă între imagine și muzică. Vă dau un exemplu: **Ediție specială**, filmul lui Mircea Daneliuc. Aici povestea ziaristului evolua de la nonșalanță, trivoltitate, la gravitate; intrarea trep-

tată în «joc» se sfârșea cu moartea lui. Prin muzică, am căutat să merg paralel cu această idee a filmului care, pentru spectator, se derulează în secvențe. Am luat două măsuri dintr-un foarte vechi tango (pe care l-am găsit printre 400 de discuri Odeon, gravate pe o singură parte, probabil primele care au intrat în țară) și le-am dezvoltat. Muzica devenea tot mai serioasă, tot mai gravă, mai «pe starea» personajului. Tema apărea tot timpul, dar transfigurată: era schimbată structura ritmului, tonalitatea, orchestrația și devenea o temă de suspense, o șansonetă într-un local, o muzică cîntată de un orb lingă un gard, o fanfară care trece pe stradă, o muzică dramatică și de situație (secvența Hotel «Splendid» și finalul).

Un compozitor depinde de inspirație și de colaborarea cu regizorul, dacă el știe exact starea pe care o va avea imaginea. De regulă, stabilim împreună ce secvențe vor avea muzică. Cu Mircea Danelluc am încercat să evităm pleonasmul: pe o stare de mare tensiune am pus o muzică lirică și atunci imaginea, datorită acestui contrapunct, a căpătat altă valoare. Cred în soluția aceasta îndejuns de clasică. Nu la toate filmele, evident, de multe ori trebuie să subliniez starea.

— **Dumneavoastră scrieți — în general — o muzică «de stare»?**

— Da — în general — o muzică de stare, o muzică de film care caută să nu se audă: să fie prezentă, să servească imaginea, dar să nu se audă ca atare, decât dacă îți propui anume să o asculți; dar atunci să poți să o asculți ca muzică. Revin la începutul conversației noastre: muzica de film cred că ar trebui să fie o personaj care împlinește celelalte personaje, care cuprinde celelalte personaje. Muzica de film nu trebuie să fie cu ostentație pusă sau valorificată. Eu am căutat să fac muzică cu foarte puține instrumente. Găsesc că muzica cu foarte puține instrumente, muzica de cameră, servește foarte bine imaginea: poate fi schimbată rapid de la un plan la altul, se poate sesiza introducerea sau scoaterea unui instrument sau a unei voci. E adevărat că trebuie foarte curat scrisă. Un al doilea impediment este interpretul: cînd ai o singură vioră, se simte interpretarea «de serviciu». Cînd ai 12 sau 24 de viori mai merge.

— **Ceea ce faceți în film are și o latură experimentală?**

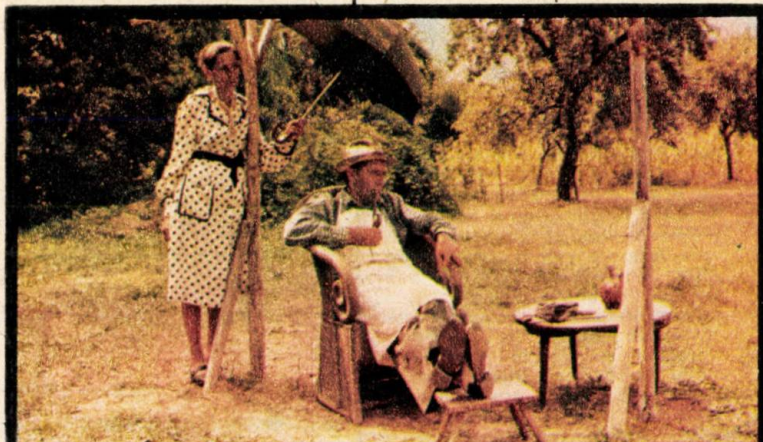
— Am trecut de această etapă în care am făcut și muzică electronică, în care am făcut și tape-music (mai ales la filmele de scurt-metraj). M-a preocupat și mă preocupă o anumită relație între zgomot și muzică în totalitatea coloanei sonore. Zgomotul este pentru mine tot o parte muzicală a coloanei. De aceea, am lucrat foarte bine cu inginerii Silviu Camil și cu «elevul» lui, Horia Murgu. În tot ce am scris, am ținut cont

de zgomote și de tot ce au imaginat ei ca «fantezie» a coloanei sonore. Coloana sonoră trebuie gîndită ca o orchestrație și nu ca niște zgomote puse. Imaginea totuși nu suportă o «tratare» muzicală peste forța de filmare pe care au avut-o nu numai operatorul, ci și regizorul care a gîndit-o.

— **Dar se spune că muzica poate să «ridice» o scenă...**

— ...Poate și nu poate să o ridice. De multe ori ni se cere să «reparăm» un moment care nu este dramatic. Să știți că întotdeauna se strică acea scenă: lese în evidență și mai mult lipsa de dramatism a imaginii. Pe o imagine gîndită foarte bine, realizată foarte bine, se poate face un lucru mult mai simplu, cu un efect dublu, mult mai curat, fără să aduci nu știu cîte resurse armonice, de construcție, de formă, de orchestrație, un arsenal muzical sofisticat ca să «realizezi» acea imagine. Nu cred într-o imagine proastă salvată de muzică; excepțiile sînt

biecte și dramaturgia muzicală. Deci, în ordinea de idei a elaborării soluției muzicale în cadrul soluției regizorale, există trei teme paralele: o temă a lui Luchian și a Ceciliei care, în termeni muzicali, e formată dintr-un A și dintr-un B, prin care se localizează personajele în epocă (iac o «sinteză» între mai mulți compozitori din secolul trecut). După aceea, știm că pe patul de moarte la Luchian a venit Enescu: el i-a cîntat atunci Ciaccona — finalul Partitei în Re minor de Bach. A doua temă este armonia Ciacconei în Re minor (Ciaccona este o primă formă variațională în care armonia rămîne imuabilă, modificîndu-se numai linia melodică), care apare de fiecare dată cînd lui Luchian i se face rău. Păstrez deci, ca element de dramaturgie muzicală, armonia Ciacconei care se va transfigura prin orchestrație, marcînd acumulările din destinul lui Luchian. Sub această temă, am o bandă de muzică electronică; ea rămîne singură la un moment dat, dar nu este sesizată, pentru că formează un aliaj



O secvență bine gîndită de regizor îl inspiră pe compozitor (Duios Anastasia trecea: regizor Alexandru Tatos, compozitor Lucian Mefianu)

rare, pe secvențe scurte și, în nici un caz, nu se poate salva un film, cu lucruri de genul acesta. O coloană sonoră poate să strice un film bun. Dar invers nu cred.

— **Filmul «Luchian» (conceptut ca o meditație plastică) și colaborarea cu regizorul Nicolae Mărgineanu (un regizor care are mania perfecțiunii tuturor compartimentelor) v-au stimulat?**

— Nicolae Mărgineanu a ținut ca eu să compun muzica pentru acest film încă de cînd scria scenariul. Îmi plăcuse muzica la Vis de ianuarie și dorea ca personajul său să capete prin muzică o reverberație romantică, prin care drama să fie potențată și să existe un raport de complementaritate între imagine-su-

perfect cu celelalte instrumente. Și o a treia temă, care este tema lui Luchian, a creatorului, a picturii; în momentul cînd «moare» prima temă a dragostei dintre Luchian și Cecilia, se naște tema creației. Iar în final, ca după o mare anacruză — Ciaccona în Re minor de Bach.

— **Într-o eventuală «editie de opere alese» ati include și muzica de film?**

— Da, sînt cîteva lucruri pe care le-aș include. A fi compozitor de muzică de film este o experiență care stimulează. O serie de idei, explorate prin muzica de film, s-au transformat în lucrări simfonice care s-au editat și au fost interpretate cu succes.

Dorin Liviu Zaharia :

Sînt un cineast care se exprimă prin muzică



Almanahul «Cinema» mi-a propus să dau viață unui capitol despre muzica de film și, în acest scop, să discut cu cîțiva compozitori. Am făcut o listă de filme și o listă de compozitori: de la Nunta de platră la... Lumina palidă a durerii — Dorin Liviu Zaharia!

— Eu nu sînt compozitor. Sînt un cineast care se exprimă prin muzică iar în ultimă instanță încerc să rămîn om de cultură. În calitatea mea de membru ACIN, consider necesar un criteriu de distribuție a valorilor culturale ce ne înconjură, cu scopul de a desăvîrși ceea ce ne-a rămas de la înaintași.

— Muzica de film este o activitate elaborată în chip singular și am bănuiala că o teoretizare poate fi nu numai utilă capitolului la care trudim, dar și agreabilă.

— Aceasta este axiomatica oricărei întreprinderi care se ia în serios. Filmul însuși, ca industrie întreprinzătoare, este posibil axiomatic. Necesitatea cere o umanitate, a regizorului, care ordonează viața celor ce omenesc, trudind la o satisfacție spirituală prin cinematograf.

— Ați definit foarte bine un aspect moral de netăgăduit al muzicii, anume că ea dăruiește o realitate, un sens și o valoare curgerii timpului pe care îl măsoară într-un fel deosebit de viu. Să nu uităm nicicînd muntele pe care Thomas Mann l-a vrăjit (B.P.T. p. 180). Este aceasta o realitate existentă în lumea filmului?

— Filozofia care stă la baza acestor gândiri este filozofia realității: nu tot ce ne înconjură este real, dar tot ce este real ne înconjură. Mai simplu zis, tot ce este real există, dar nu tot ce există este real. Acesta este amendamentul pe care mi l-am permis la gândirea hegeliană. Așa încît realitatea nu se confundă cu existența. Nu mă pot opune nicodată dreptului la existență. Dar pot amenda dreptul la realitate (Ah, Beatles, cum ascult, cum îmi aduc aminte!). Muzica de film este înconjurătoare regiei. Aceasta presupune aplicații în domeniul mulți-

lor, colecțiilor, structurilor, sistemelor de cunoaștere artistică. N-aveam să-mi închipui nicodată un Hemingway torcînd, ca Penelopa, fotograme după fotograme, doar doar cadru după cadru s-ar încadra într-o concepție heterodoxă. Nu putem însoți mișcarea numai cu ochii minții, ca și cum gesturile ar fi doar în niște mișcări dînd aparatelor viață. Filmul nu este catharsis. Filmul este o eudaimonie. În lipsa sau în prezența cărților, el nu poate juca un rol liniștitor. El este Rolul! A reprezenta o cultură, iată «incrementarea și decrementarea» filmului. Reprezentarea este realitate culturală, nu existență semnificativă. Să nu uităm

«O bună partitură de film trebuie să nu te lase să-ți dai seama dacă muzica împinge filmul înainte sau filmul împinge muzica».

Jean Cocteau

cu toții că existența — realitatea ei — determină conștiința. Coda: munca este realitate, existența este în curs de realizare. Muzica — în film — trebuie să devină — realiter — scutier și cavalier al conștiinței artistice, din film. Fie filmul — artă singulară, născînd istoria-i — preliminar al unei realități dorite, fără înconjur, în preajmă-ne. Fie filmul!

— Fie Lumina — încă o lumină și încă o lumină, chiar palidă — neuitatul drept al fraților Lumière, cei care ne-au dat indemnul și posibilitatea unei geometrii nelumiene (și nu neapărat mîliș-iene)...

— Regizorul conduce, coordonează, colaborează cu ceilalți creatori ai artei filmului. Ca urmare a acestei axiome, cineastul care se exprimă prin muzică face, consecutiv, un synopsis, un scenariu și un decupaj tehnic (dacă el compune în film și dacă se cuprinde în această expresie

comună) ale muzicii cu totul programatică și, în același timp, ascunsă în programul ei. Eu iau decupajul regizorului și aflui în el, muzical gîndind, șasesuteșase planuri însumate în treizecișase de secvențe. Ce cifră superbă! Dar de ce are șasesuteșase planuri? Decupez și eu decupajul, dar nu transversal ci descriptiv, conform geometriei ce poartă acest nume: urmăresc intersecțiile, sistemul de epure. Ca abia apoi să-mi extrag eu însumi o partitură (partitură) dimensional sonoră.

Schema muzicală realizată de Dorin Liviu Zaharia pentru Lumina palidă a durerii, în regia lui Miha Ilie. Înțelegeți, nu-i așa?

Secvențe SongStory: **PLAY BACK**

- 1 = basm 1 C#m
- 2-3 = basm 2
- 5 = basm 3
- 11 = basm 4-5 Fm
- 12 = basm 6
- 14 = basm 7-8 C#m
- 17 = basm 9
- 22-23 = basm 10
- 34 = basm 11
- 35 = basm 12

(C#m - 12, 14, 17, 22, 23, 34, 35)

Orchestra faze Voce Solo

I flaut: secv. 9, 25, 29

II percutie: secv. 15-16 (cub) 18 (cav) 20-21 (cav) 24 (cav) 27-30 (cub)

III simfonie: secv. 31.

Flaut. gata

II (proprie - m. c.): secv. 7, 13, 16, 18, 19, 24

II (arr. V. V. V.): secv. 2, 8, 11, 17, 25, 33.

II (alt. V. V.): secv. 1, 2, 3, 4, 20, 25, 31, 32, 33.

Îmi desfac aceste grafuri și mă uit la ele. Îngrozitor! Aici și aici nu este ritm, aici nu este nici modern, nici vechi. Îmi fac alte planuri și socotesc: total două sute patruzeci din punctul meu de vedere, pitagoreizind. Între aceste planuri, toate muzicale, unele trebuie să aibă muzică.

— De ce?

— Pentru că simetria și congruența sînt plastice și această plastică poate fi conformă filmului. Însemnă cu cruce zonele în care voi activa numai cu muzică. Douăsprezece.

Adrian Enescu:

Muzica de film ori este Muzică ori nu e nimic



— «Muzica este un personaj dramatic» — iată o aserțiune cutăzătoare. Această comportă participarea muzicii — ca personaj — la conflict și o construcție a cărei paradigmă se află în dramaturgia filmului. Interviu din care am preluat citatul, se încheia cu o referință la instrumentul leit-motiv (oboiul) din muzica filmului «Bietul Ioanide». Care este însă cheia de boltă a construcției muzicale a acestui film?

— În film există o singură temă de 16 măsuri care durează 15 secunde. Pentru că, de fapt, cine este Ioanide? Ioanide este lumea lui, contactele lui, multe «măști» care rulează în jurul și în capul lui. Această temă am orchestrat-o în n variante, dîndu-i n forme, de la un instrument, la două instrumente, la cvartet, ajungînd pînă la orchestră mare. În film există șase piloni — șase bucăți de forță — de orchestră mare, care sînt puse în contrapunct cu acțiunea. Deci este o variațiune continuă a temei date, variațiune care, cred eu, că, muzical, este Ioanide.

— Cum se apropie un compozitor de filmul cărui îi va face muzica?

— Unu: citesc scenariul o dată. Doi: îl pun pe regizor să-mi povestească cum vede el filmul. Trei: în funcție de tipologia personajelor din film ajung la cîteva soluții de temă și, apoi, la o concluzie, de «instrument leit-motiv». Patru: văd materialul în Buftea, încă de la primele duble. Cinci: variantele pe care le scriu le încerc pe secvențele alese pînă cînd ajung la două concluzii: care este cel mai bun **sound** și care este cel mai bun fenomen de compatibilitate între muzică și imagine. Șase: ajuns aici, decid **tipologia** de orchestrare, o chestiune care mi se pare super-importantă.

— În muzica de film (este exact cum ai hotărî să faci film color sau alb-negru). Șapte: încerc cele două-trei variante de orchestrare și de temă la masa de montaj. Trebuie să precizez că, atunci cînd trebuie să fac muzică pentru o secvență, primul lucru care îmi vine în minte este culoarea, atmosfera pe care o creează culoarea în cadrul respectiv; apoi mișcarea de aparat — care îmi dă o variantă de ritm muzical — și, după aceea, ce se întîmplă în cadrul.

— Înseamnă că muzica devine un element sau o dimensiune a compoziției...

— ...De aceea și spun că muzica este un personaj și că numai așa trebuie gîndită. Marele avantaj al muzicii de film este acela că poți merge pînă la o infinitate de suprapuneri de teme, de structuri: o structură urmărește mișcarea aparatului în cadrul, apoi se pot suprapune structura personajului principal, structura luminii, a altui personaj... s.a.m.d. Prin această suprapunere de structuri se creează ambianța cadrului și a secvenței.

— O singură parcurgere a titlurilor din filmografia dv. descoperă că ați lucrat la filme foarte diverse ca tipologie. Este o șansă?

— Este o mare șansă. Eu am obsesia să nu mă repet, nici din punctul de vedere al inspirației de temă și nici din cel al atmosferei de film. Filmele la care mă gîndesc acum — **Semnul șarpelui** (regia: Mircea Verolu) și **Concurs** (regia: Dan Pița) mă solicită în direcții diferite. În primul voi folosi numai muzică din zona Maramureș-Bihor. Promițător este faptul că se lucrează în priză directă; discutînd cu Mircea Verolu, am ajuns la ideea introducerii unui personaj muzical — «cîntărețul satului» — Radu Gheorghe II interpretă (el și cîntă foarte bine, poate știți că a făcut liceul de muzică). Instrumentul lui este o vioară cu

Libertatea celorlalți se încadrează într-o măsurătoare impusă. Numărul determină măsura. Or, numărul care este timp, poate schimba ritmul care este durată. De aici și revoluțiunile necesare. Filmul este estetic gata. Urmează societatea.

goarnă, instrument tipic în zonă. Muzica nu va veni însă numai din «interiorul» acțiunii ci va avea și o evoluție independentă de personajul muzical. La **Concursul** lui Dan Pița am să fac numai muzică electronică (cu *synthesizer*). Voi încerca să dublez electronic sincronul normal al zgomotelor, pentru că în scenariul lui Dan Pița este o trecere din real în fantastic. Și sper că așa o să iasă bine.

— Accesul unui compozitor la concepția coloanelor sonore este o realitate?

— Din păcate, realizarea totală a coloanelor sonore nu mi s-a întîmplat decît în cazul filmelor lui Dan Pița, despre care cred că este unul din puținii noștri regizori care acordă o mare importanță acestui «limbaj». De ce numai în acest caz? Pentru că, în general, inginerii de sunet din Buftea au mania zgomotelor. Ei nu vor să înțeleagă că în momentul în care se întîmplă o acțiune pe ecran, zgomotele se întulesc, pentru că sînt foarte cotidiene, familiare. Absolut orice public din lume va întui niște zgomote. De exemplu, discutăm noi doi: pe film, e bine poate să se audă o pală de vînt și nu zgomotul linguriței în ceașcă și mașinile de afară; dar, la un alt moment, e bine să înceteze și să se audă un simplu instrument, o voce, o structură muzicală și nu zgomotul orașului. Ei bine, nuli! Ei pun tot! Și din cauza aceasta efectul global este «gros».

— Și fals, nu de puține ori; atmosfera sonoră a filmelor noastre **as spune că nu este senzuală**, în sensul psihologic al termenului. Nu asigură un confort senzorial.

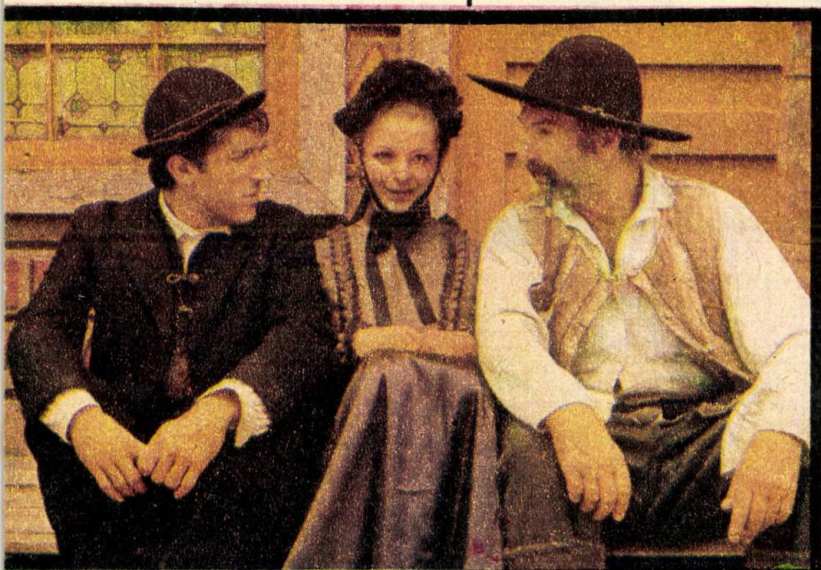
— Asta spun și eu. Este mult mai bine să te lase pe tine ca spectator, să întuiești un zgomot și să-ți crezi o atmosferă a ta, cu muzică sau chiar cu liniște. Îți dau exemple de n filme: cel mai la îndemînă este **ăcest Nikita Mihalkov** care face niște coloane sonore senzaționale, în care te aștepti să pui postsincron de zgomote, să auzi pași... Și nu îți pune! Îți pune muzică sau îți pune liniște! Din punct de vedere senzorial, asta îți creează atmosfera și, realmente, te poate lăsa pe tine, ca spectator, să-ți proiectezi filmul pe care tu îți-l dorești. Eu cred că, în ultimă instanță, un film este potența de a lăsa pe fiecare spectator să-și proiecteze filmul lui

pe tema dată; și ca să poată el să-și facă construcțiile mai departe, dă-i foarte puțin ca zgomote, tocmai pentru că în mintea lui rulează un film cu toate PS de zgomot, cu toți pașii, cu toate mașinile și avioanele. Noi oricum trăim într-un mediu foarte sonor (chiar poluat sonor). Noi nu mai venim din natură... n-am dreptate?

— Într-adevăr, din punct de vedere psihologic, omul aude tot timpul dar prin procesul atenției el «decepează» din mediul sonor un element, celelalte se estompează, deși există. În film înțeleg că trebuie să se opereze mai trântant un fel de «încadratură» a sunetelor.

— Ca și în cazul imaginii și în

cani... eu îți dau exemple de western-uri, cavalcade, urmăritori, în care nu se aude un tropot de cal. Se aude numai muzică! Nenorocirea este că marea majoritate a regizorilor spun: «lasă să lăsa copia standard mai repede». Și ceea ce-i interesează cu adevărat este imaginea, cadrul, mișcarea de aparat. Dar filmul poate să stea în picioare numai pe o imagine superbă? Și mai vreau să adaug ceva: eu nu cred că inginerul de sunet din Bufta (care e electro-nist de regulă) trebuie să facă și coloana sonoră și înregistrările muzicale. Eu toate înregistrările muzicale le fac în radioteleviziune unde sînt studiouri specializate. Maestrul de sunet cu care am lucrat este Paul Enigărescu. Nota bene: absolut de conservator.



Preferința compozitorului Adrian Enescu: o muzică variată pentru tipologii variate (*Profețul, aurul și ardelenii*, în regia lui Dan Pița, cu Ilarion Ciobanu, Mariana Mihuț, Mircea Diaconu)

sunet trebuie să facem o re-creație a realității. În general, la filmele românești, pe primul plan sînt zgomotele, apoi dialogul, după care urmează muzica. Noi se aud nici vorbele actorilor.

— Nu e vorba de echipamentul defectuos al sălilor de cinema?

— Pînă acolo eu pun în discuție concepția estetică a mixajului. Din cîte filme am lucrat eu, numai la *Tănase Scatiu* și la *Bietul Ioanide* mi s-a întîmplat să fiu mulțumit de coloana sonoră. Cu Bujor Suru m-am înțeles foarte bine; este un inginer extraordinar de mobil estetic și realizează foarte judicios și discret această «manieră» de coloană sonoră. La Bufta se discută «de ce nu facem să sune ca la americani?» Ca să sune ca la ameri-

— Care filme ți se par importante din punctul de vedere al concepției coloanei sonore?

— Filmele lui Tarkovski mi se par cruciale. Ale lui Nikita Mihailov și Andrei Mihailov-Koncalovskij emană viață și dorință de a trăi; senzorial, simți că trăiești, parcă tu ești în film, se produce o identificare — care, pentru mine ca spectator și cineast, este semnul că toate simțurile sînt active. Coloana lor sonoră este gîndită spectacular... totul este atît de rotund și de logic! Îți dau exemplul *Sclava iubirii*: scenariul se poate reduce la două propoziții, dar este atît de minunat făcut! La începutul filmului, m-a șocat muzica: era în stil francez. *Umbrelele... Domnișoarele...*, orchestrația era copiată, dar nu în sens pelorativ —

ci în sensul aceleiași tipologii de sound. Suna superb și nu se putea altceva mai bun. Sau în pădure, discuția actriței cu operatorul, cînd începe furtuna: nu auzi decît vîntul — nici muzică, nici vorbel. Ce senzație extraordinară! După aceea se termină și zgomotul și nu vezi decît frunzele bătute de vînt. În secunde de liniște ai rămas cu sufletul la gură: a fost exact golul acela în bandă în care nu apărea decît un instrument, ca un tîuit. Deci din zgomotul acela puternic, din sută la sută modulație, la un moment dat a intrat cu numai douăzeci la sută modulație și cu o structură foarte simplă: înțîlți-ți-a obișnuit auzul cu soundul, după care te-a lăsat și, în clipa aceea, te-a prins, te-a hipnotizat. Coppola în *Apocalipsul*, acum aproape că nu pune zgomote, în mod paradoxal — fiind un film de război. Este făcut cu muzică electronică (muzică progresivă pe sintetizatoare). Iar în secvența decolării escadrilei de elicoptere, zgomotul elicei este mixat pe ritmul corzilor din aria lui Wagner de pe magnetofonul aceluiași ofiter dement. Muzică și imagine! Îți pun o întrebare: de ce muzica concretă nu a putut să răzbătă? Părerea mea este că într-un mediu ambiant «superconcret» poluat sonor, muzica concretă nu aduce nimic nou și nu poate să reziste.

— Dar «Filiera franceză»?

— Muzica la *Filiera franceză* a lăcut-o un mare jazzman, care, din păcate, a murit la 38 de ani: Don Ellis. A fost un mare trompetist. S-a ocupat de folclorul balcanic și indian și s-a lansat cu un celebru disc «Turkish bath» în care explozează ritmurile din zona română, bulgară, sîrbă și influențele turcești. În *Filiera franceză* era o «pînză» — absolut tot timpul — o «pînză» de corzi, de note tinute supermonotone și, pe deasupra, improvizație liberă la trompetă. N-am să uit niciodată urmărirea de mașini: venea mașina în plină forță — «duduit» — și la un moment dat nu se mai auzea decît «pînză» de corzi (termenul muzical este cluster). Deci, ți-a dat ideea, tema de zgomot — două mașini pe șosea — și apoi fila zgomotul și nu rămînea decît pînză de corzi și, în final, trompeta cu surdina.

— Am o adevărată revelație: eu credeam că este o priză directă de New York și întrebarea am pus-o-a propos de muzica concretă. Dar acum înțeleg că sinteza coloanei sonore este o activitate intelectuală, parțial inconștientă probabil.

— El a făcut muzica și la Locotenentul Bullitt. Sau filmele lui Steven Spielberg — *Duel* pe autostradă, *Întîlnire de gradul trei* ale lui George Lucas — *Războiul stelelor*... La ultimele două, muzica a făcut-o John Williams. Tot jazzman.

— A fi numai compozitor de muzică de film presupune asumarea riscului de a fi cunoscut într-un cerc foarte restrâns. E și un sacrificiu, nu?

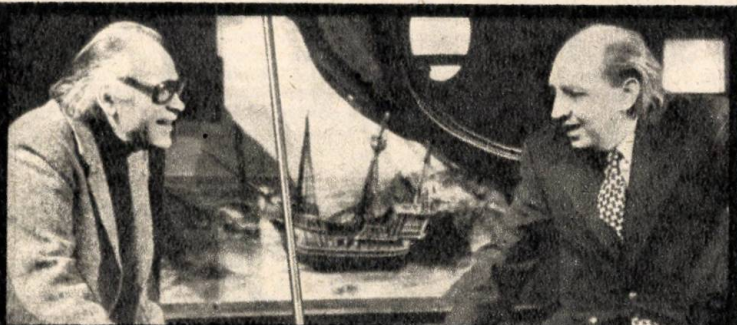
— Eu te rog să încerci să scrii

că a face muzică de film nu e atace-re. A face muzică adevărată de film înseamnă a te restringe la foarte puține contacte muzicale. La noi nu se popularizează muzica de film prin disc sau prin radio — încă. Eu cred că a scrie muzică de film este

o meserie cu totul aparte. Există niște teorii și niște practicieni care susțin că o muzică de film nu poate să fie valabilă decât în contextul filmului. Eu nu cred așa: o muzică de film ori este muzică ori nu este nimic.

Theodor Grigoriu:

O arhitectură de evenimente sonore



O colaborare care a dat scenei și ecranului românesc multe momente antologice: Liviu Ciulei cu Theodor Grigoriu

— Ați dori să ne vorbiți despre evoluția concepției cu privire la rolul muzicii în film?

— Nu s-a știut la începutul sonoului care va fi ponderea muzicii de film, pentru că era necesară o experiență vizavi de receptor. Așa că am putea evoca «marile exagerări» cu muzică continuă ale lui Max Steiner: le-am revăzut acum un timp la cinematoc și erau îngrozitor de obositoare. Se întâmplă ceva ciudat în receptarea contemporană a acestei concepții: pauza devine atât de flagrantă încât ai impresia că s-a produs o defecțiune tehnică în coloana sonoră iar marile accente sînt pentru un spectator de azi foarte tocite. (Pauza este în toate artele în desfășurare un lucru necesar, expresiv și nu mai trebuie demonstrat de ce). O altă exagerare — dar în sensul parcimoniei — sînt filmele în care există... un singur tranzistor. Ce să-l faci, așa e în viață, se mai aude ici-colo și muzică... La mijloc, sînt lucrurile rezonabile, o muzică cu cap și coadă, construită, apărînd în momentele necesare, aducînd o dimensiune, un suflu, un fel de dilatare a recepției prin planul muzical. Istoria muzicii noastre de film este relativ recentă și unul din marii pionieri este Paul Constantinescu (*Delta Dunării, O noapte furtunoasă, Moara cu noroc*), primul mare compozitor român de muzică de film. Evoluția concepției cu privire la rolul muzicii a trebuit să se producă într-un interval de timp relativ mic: de la Paul Constantinescu și pînă la... cine să spun...

— pînă la dumneavoastră.

...pînă la noi, pînă la începutul noii istorii a filmului românesc, au avut loc toate emancipările, în imediata devenire a filmelor. Mai trebuie spus

— și nu e numai părerea noastră, locală, regională — că, în general, compozitorii din țările socialiste au scris cea mai bună muzică contemporană de film; îi numesc numai pe Prokofiev, Șostakovici, Hacıaturian, Lutoslawski, Șerocki, Paul Constantinescu. Insuși faptul că cinematografia este de stat — comanda este deci de interes național — a determinat luarea în serios a muzicii de film. Nu trebuie înțeleasă unidirecțional această explicație. Muzica de film a fost pentru noi, compozitorii, o școală; a fost un lucru profitabil și pentru muzicieni și pentru cultură. Evident că acest lucru — aria muzicii de film, în sensul ei contemporan — poate fi oricît de mult luată în serios. Îți și aduce multe satisfacții cînd reușești. Ele compensează, prin planul marelui circulații și audiențe a filmului, relativa lipsă de notorietate a compozitorului și a muzicii sale. Este normal să consideri că, dacă un film, *Dacia*, a fost văzut de zece milioane de oameni, chiar dacă marea majoritate uită muzica pe care au auzit-o, ea a intrat, de fapt, în afectul lor și ceva se realizează chiar dacă nu poți să măsoari ce, cît și cum

— Cum plasezi muzica de film în sfera școlii românești de compoziție?

— Dacă la început muzica de film a fost cam ignorată și de compozitori și de public, cu timpul ea a intrat din ce în ce mai mult într-un con de lumină al atenției, scotîndu-se că nu e un gen minor ci un gen dificil și cu probleme specifice destul de complexe. Putem spune că, în prezent, prin comparație cu începuturile, muzica de film are audiență și se bucură de interesul spectatorilor, fie că e simfonică, fie că e de jazz, fie că e electronică. Și încă ecoul filmului ar putea fi

prelungit prin disc sau programare la radio (discul însă e cel mai important, din punct de vedere informațional trebuie să ai piesa în mînă, cartea, discul...). La noi, e o mare inerție în această privință; în multe țări seara se desfășoară concertul și a doua zi ai în standuri discul

Muzica de film ar fi fost și mai interesantă dacă s-ar fi urmărit o politică mai lucidă de utilizare a compozitorilor în anumite filme, care să li se potrivească. Dar pentru aceasta ar trebui un «cochi» și o «ureche» care să facă împerecherea dintre compozitori și regizori, deci cineva exigent, obiectiv și cu har, care să cunoască foarte bine, și muzică românească, și cinema. Prin cele mai bune exemple, compozitorul român de muzică de film este în primul rînd compozitor, iar muzica de film este înțel și-nțel muzică. Trebuie să explicăm această aserțiune: compozitorul tinde către construcții sonore, de aceea el tinde către o artă compozițională care este o arhitectură temporală de evenimente sonore. În măsura în care el nu poate să facă această construcție, prezența lui activă se manifestă în sesizarea artistică și extrem de abilității a linilor de forță, expresive ale filmului, cît și — lucru foarte important — în acțiunea de a stăpîni inefabilul. Inefabilul... cum spun francezii — «acest imponderabil care cîntărește atît de greu». Rafinamentul receptorului contemporan constă în aceea că el detectează inefabilul care detonează uneori în afect mai mult decât efectele subliniate, groase.

— Dumneavoastră urmăriți îndepărate intențiile regizorului?

— Contactul inițial al compozitorului este cu scenariul. Primul proces de selecție, de decupare a unui

univers, se produce la acest nivel. Oricât de paradoxală sau insolită ar fi viziunea unui regizor, ea se află în această zonă sau parcelă categorică (film politic sau de acțiune, film de dragoste sau film de divertisment sau...). De aici începe marea apropiere între compozitor și regizor, marea apropiere prin urmărirea marilor și micilor sale reacții, marilor și micilor sale imbolduri, chiar și a ticurilor sale, mari și mici. Cu cât puterea de adaptare a compozitorului este mai mare, cu atât el nu riscă acel moment penibil în care regizorul rămâne inert ascultându-i muzica. Sigur că idealul este ca, la rîndul lui, compozitorul să explodeze ascultându-și muzica. Pînă la urmă, totul se transformă într-un fel de conviețuire mai mult sau mai puțin fericită, mai mult sau mai puțin îndelungată.

media **Marele blond** cu naiul lui Gheorghe Zamfir. Nu sînt prea convinși că lucrurile acestea merg bine împreună, pentru că ele arată cumva unele limite ale receptiei, ale receptorului... Dar și ce apropiate pot fi unele teritorii... depărtate ale afectului nostru! Experiențele acestora sînt «rima empirică a afectelor noastre». Noi testăm efectele, muzica testează afectele, amplificînd atmosfera dominantă a filmului. Facem teste — asta e realitatea! Unele se potrivesc, altele nu; din suma cunoștințelor testate empiric se naște o eventuală teoretizare a drumului mai bun către afectul receptorului.

— **Dar apropierea... de care vorbești mai înainte nu este improbabilă ci chiar un dat al naturii umane... Cum devin totuși lucrurile în film?**

muzica de film pentru a vă întreba dacă filmul exercită o asemenea «presiune» asupra muzicii?

— Epoca contemporană, considerată în general ca o epocă a audiovizualului, va lămuri într-o zi unde se termină audio și unde începe video. Sau faptul că ele se continuă sau se suprapun. Elementul video, care aduce un mare câștig de cauză ochiului, cel mai ager și cel mai solicitat dintre organele de simț, lărgeste și partea imaginativă a muzicii. Înfinim de aceea în muzica contemporană multe translații de concepte din arta plastică și, evident, din fluxul imagistic cinematografic. În acest sens, putem spune că cinematograful exercită, fără îndoială, o influență asupra muzicii: un simț mai acut al timpului muzical, o strategie a luminii și a umbrelor, chiar ideile de secvență și secvențare, atât de întrebuintate azi în muzică, am impresia că vin din cinematografie, ca și ideea de *racord s.a.m.d.* Ca muzician, trebuie însă să atrag atenția că, în timp ce muzica este o artă milenară, care-și demonstrează vitalitatea și prin această putere de absorbție fără a-și pierde marea ei forță structurală, cinematograful este o artă tinăra care încă se caută pe sine.

— Dar, o lună după premierea filmului lui Visconti «Moartea la Veneția», Gustav Mahler s-a situat în fruntea listei de desfășurare a muzicii simfonice. «Anonimul venețian» a «dansat» pe Tomaso Albinoni și Benedetto Marcello, în tot locul unde a rulat. Reclviemul lui Verdi s-a vîndut foarte bine (și la noi) după programarea la televiziune a serialului «Familia Palisser». Ce spuneți de aceasta?

— Poate că deslușim aici de ce regizorii vor un leit-motiv al filmului lor care să rămînă în conștiința publicului ca un fel de emblemă a acestuia. Prezumțioasă dorință! La limită vom avea un *Love story*, sau un *Doctor Jivago*, sau *Un bărbat și o femeie*, sau tema lui Nascimbene din *Vikingii* (pe care au cîntat-o toți copiii din România). A apropia însă de zestrea ta sufletească un Reclviem de Verdi, un *Adagetto* de Mahler, un concert de Albinoni, consider că este o mare victorie, a unui spirit elevat muzical, prin intermediul cinematografului. Nu am vrea să atragem toate mingiile în terenul muzicii, considerînd că cinematograful are farmecele și publicul lui. Plutește în aer însă, în acest moment al discuției noastre, ideea de efemer... Și aș dori ca să putem viziona cu același entuziasm un film de acum 50 de ani, precum ascultăm o simfonie de Schubert.

Ancheta «Ce vă spune muzica de film?» este realizată de Mariana IOAN

«Un film văzut de milioane de oameni se insinuează în universul sonor al fiecăruia» zice Theodor Grigoriu, autorul muzicii la *Burebista* (film regizat de Gh. Vitanidis; cu George Constantin și Alexandru Repan)



— **Noțiunea — extraestetică. e drept — de curaj are sens pentru un compozitor de muzică de film?**

— Doza de curaj a unui compozitor nu ar trebui să depășească doza de curaj a regizorului. Nu dintr-un spirit autonom exagerat ci pentru că el trebuie să-și cunoască și să-și accepte rolul: acela de a adăuga o dimensiune expresivă, de preferat în sensul profunzimii decît în acela al unui limbaj de un novatorism căutat. Cînd are a lucra la «filme-fantezie», «filme-utopie», sau la orice film care permite o marjă groasă de acțiune a invenției muzicale fără a jena miezul filmului, compozitorul poate fi oricît de îndrăzneț. De multe ori am văzut filme cu muzici pe care am putea să le considerăm la rîndul lor paradoxale sau cel puțin ciudate: *Oedip rege* al lui Pier Paolo Pasolini cu bocete aromâne sau un alt gen de film, situat în cealaltă extremă, co-

— Nu e cazul să mai evocăm, prin psihanaliză, apropierea și depărtarea sentimentelor și reacțiilor omeneste. Cinematograful, ca și opera și baletul, sînt arte sincretice. Cu alte cuvinte — o curgere simultană de mai multe benzi expresive. Dacă aceste benzi ar putea fi imaginat cu margini impermeabile, am putea opera în fiecare din ele separat. În realitate, ca într-un curent de inducție, benzile acestea se contaminează reciproc de energia sensibilă pe care o poartă. Aceasta este o explicație mai mult sinoptic-grafică pe care chiar unii cinești o folosesc ca să facă analize de flux global al unui film.

— «Marile transformări în muzică s-au produs aproape întotdeauna prin presiunea unor elemente extramuzicale: la Wagner elemente mitico-literare, la fel la Schoenberg...» (după Vittorio Gellmetti). Inserez acest citat dintr-un foarte bun articol despre

Bucuroși de oaspeți

Însemnări



Privind uneori peste filmele lumii, este greu să nu te întrebi: «ce este pînă la urmă cinematograful, o grădina primitoare sau o țară a nimănui?»

Atâtea forțe ale «artelor surorii», cum se spune, adunate pentru a naște o fărîmă de frumusețe și adevăr autonome dar și atîtea priviri superficiale ori magnanimitate îngăduitoare din partea celor care presupun că filmul suferă de o debilitate ameliorabilă doar prin intervenții dinafara lui, ca și cum existența unei arte, fie ea și a artei celei mai tinere, ar fi o chestiune a stabilirii de ordine. Cinematograful poartă cu sine atîta demnitate sau atîta umilință cîtă îi acordăm, iar istoria sa rămîne și o istorie a relațiilor cu cei care îl iubesc, cu cei care cred că îl iubesc ori doar se prefac.

Idealizarea raporturilor filmului cu



Un mare pictor în rolul unui mare arhitect
(Ioanide cu Ion Pacea, Gheorghe Dînică și Constantin Codrescu)

Pentru prestigiul cinematografului... ei se lasă filmați

lumea altor arte este prost conducătoare de nuanțe, micșorează distanța de la fascinație la moft, umbrește mobilurile și ale unuia și ale altuia; or, este o cale de la cer la pămînt între prețuirea lui Malraux față de o artă pe care a încercat să o înțeleagă cu aparatul în mînă (vezi **Speranța**) și asertivismul născut din agresivitatea ignoranței unui poet care, neauzînd de frații Taviani sau de Ermanno Olmi, consideră că aceștia nici nu există. Din interiorul acestei demnități în afara căreia nu înțeleg filmul adevărat, îmi place să văd în interesul unor persoane de bună credință intelectuală, în acceptarea unor personalități din afara lumii cinematografului de a-și împrumuta chiar propriul chip, de «a juca în film», o curiozitate de natură superioară față de misterul unei arte incitante fie și numai prin puțină liniște pe care o dobîndește după atîta «zgomot și furie». La urma urmei ce poate determina teoreticienii ca Antonin Artaud, Roland Barthes, Brice Parrain, Marshal McLuhan, un pictor ca Ion Pacea sau un scriitor ca Truman Capote să părăsească tihna cabinetului de lucru, a atelierului, pentru a fi, o clipă

actori, în **Ioana d'Arc, Surorile Brontë, O femeie este o femeie, Annie Hall, Bietul Ioanide, Cinci detectivi la miezul nopții**? Este de la sine înțeles că experiența nici unui film și a nici unui platou din lume nu ar mai fi putut adăuga ceva semioticii lui Barthes, seducătoarelor și atît de îmbrățișatelor sale teorii despre mit ca «furt de limbaj», ca «limbaj care nu vrea să moară, spre deosebire de moartea consimțită a limbajului matematic»; nici un film nu ar putea modifica nelinis-

Cînd Colombo «împușcă» doi iepuri dintr-un foc: mult căutatul asasin și un scriitor celebru: Truman Capote, în Cinci detectivi la miezul nopții



tea mării din tablourile lui Pacea ori convingerea lui Capote că «toată viața puteam să iau un pumn de cuvinte și să le arunc în aer, iar ele aveau să cadă exact așa cum trebuie». Dincolo de vorbe și culori, de semiotică, filozofie și sociologie, văd dragostea (fie ea și ironică, precum la Marshal McLuhan în **Annie Hall**, filmul lui Woody Allen) pentru acel cinematograf văzut, de la Godard-citire, drept «parte de vis și de cultură, apanajul și speranța oamenilor liberi». Și, pentru că oamenii sintem, descinderea unor asemenea personalități într-un univers care, printre altele, rămîne și acela al măruntelor și, în fond, firestilor curiozități (intelectuali-neintelectuali, la un moment dat în **Un film cu o fată fermecătoare** sau **Tată de duminică** toți am zis: «Uite-l pe Suchianu, pe Vulpescu, pe Mazilu») are și o anumită relevanță sentimentală, în care intră și mîgulire, dar și conștiința unui privilegiu pe care numai filmul îl poate oferi: te uiți, pe ecran, în ochii filozofului, ai pictorului, ai scriitorului, și le uiți statutul real, nu de tot, ci doar atît cît să poți lega, în deplină libertate a simplității, acea întrebare imposibilă: «ce ar salva acești oameni dintr-un incendiu: un Rembrandt sau o piscică?»

Între prețuirea pe care o acord cărții lui Antonin Artaud «Le théâtre et son double», jocului său în **Ioana d'Arc**, pe de o parte și o întrebare ca aceea de mai sus, nu văd o incompatibilitate de clasă, ci doar un alt chip de a ne mărturisii o dragoste nu lipsită de orgoliu.

Magda MIHĂILESCU

25 de ani
de arhivă

Viața intimă și publică a peliculei



Într-un almanah dedicat raporturilor filmului cu celelalte arte, n-am putea neglija tocmai filmul. Și anume, filmul în forma lui concretă, peliculele fără de care a zecea muză n-ar avea cum să-și manifeste grațiile.

Casa peliculelor imprimate este Arhiva, este Cinemateca. O dublă instituție, dedicată celor două zone de existență a benzilor de celuloiz: existența lor de interior, intimă și existența lor publică cea mai reprezentativă.

Cum ar putea atunci să ne scape împrejurarea că 1982 marchează o dublă aniversare rotundă: 25 de ani de la crearea Arhivei naționale de filme și 20 de ani de funcționare a Cinemateciei române?

Este prilejul cu care ne-am adresat directorului A.N.F. și al Cinemateciei, tovarășul Marin Piriianu.

— Stimate tovarășe director, vă propunem să începem acest dialog jubiliar cu începutul.

Lupta cu timpul

Marin Piriianu: Acum 25 de ani,

cînd a fost creată această instituție, cinematografia noastră producea numai cîteva filme anual și întregul cadru al activităților culturale era mult mai restrîns. Ca atare, scopul inițial al Arhivei naționale de filme a fost acela de a constitui depozitul legal al patrimoniului cinemato-

grafic național și al fondului de filme străine de care dispuneam. Sigur, chiar simpla păstrare a peliculelor nu e deloc lipsită de importanță. Filmul fiind un produs chimic, conservarea lui presupune condiții severe de microclimat, de temperatură și umiditate, o complicată operație de control și aerare periodică, în funcție de natura produsului — negativ, pozitiv, alb-negru, color — presupune restaurarea peliculelor și, deosebi, stoparea degradării filmelor color, care e deosebit de dificilă. E o gravă problemă existențială, care preocupă lumea cinematografică, pentru că filmele color își pierd cu timpul factura inițială, căpătînd tot felul de dominante, mai ales roz, care distrug calitățile plastice ale originalului. Asta înseamnă, practic, pierderea unei întregi categorii de opere ale artei cinematografice, de cînd aproape întreaga producție mondială e color și de cînd culoarea a căpătat o funcționalitate artistică excepțională. Salvagardarea acestor opere, un imperativ dramatic pentru arta ecranului, ne preocupă intens și

● **Arhiva**
nu e un depozit
e un Institut
de cercetare

● **Cinemateca română:**
mai multe filme
într-un an decât
în toate
cinematografele
la un loc

● **90 de milioane**
de metri de peliculă
de la arhivă
— de trei ori
de la Pământ la Lună

● **S.O.S. Colorul!**
Inamicul numărul 1:
rozul

noi sîntem angajați activ în cercetările și eforturile care se fac, pretutindeni, pentru rezolvarea acestei probleme. Sînt în discuție, în stadiu de experiment, dar și de aplicare practică, mai multe soluții, cum ar fi separarea culorilor primare pe pelicule diferite și păstrarea lor izolată, în condiții speciale, «înghețate» la minus 5, minus 7 grade, cu o umiditate de 30%. Vreau să precizez că e vorba de salvagardarea valorilor artistice, dar și de păstrarea pelliculelor-document, a filmelor-letopisete, a căror importanță istorică nu mai trebuie demonstrată.

— **Care sînt, pentru început, rezultatele obținute în acest sector tehnic, de-a lungul unui sfert de veac?**

A fost odată un fort

— Primul nostru sediu l-a constituit vechiul fort Jilava, care era într-adevăr foarte jilav, în subsolul unui fragment din inelul de fortificații militare construite în secolul trecut în jurul capitalei și destinat pe vremuri bateriilor 13 și 14, cu o umiditate subterană excesivă, apa ridicîndu-se primăvara și toamna în depozite, uneori jumătate de metru. La cîțiva ani de la înființarea arhivei, a început construirea unor filmoteci propriu-zise, cu o capacitate de 45—50 de mii de bobine fiecare,

iar acum șase ani s-a terminat construirea unei clădiri noi, cu patru nivele, o filmotecă modernă, cu datele ei pozitive și negative, în sensul că ea asigură condițiile reglementare de temperatură și umiditate, dar proporțiile mari ale sălilor creează dificultăți în momentul scoaterii filmelor din depozit pentru diferiți beneficiari.

— **Pentru că ați vorbit despre lupta cu apa, aș vrea să vă întreb și de foc: ce înseamnă pentru dumneavoastră «inflamabil» și «neinflamabil»?**

— Este un alt aspect dramatic al

existenței noastre. În primele decenii ale cinematografului, peliculele erau fabricate dintr-un celuloiz nitrat, inflamabil și explozibil. În istoria cinematografului românesc, în anii '50, am avut și episodul unei catastrofe, cînd au fost distruse prin autoaprindere zeci de mii de cutii. Astfel de accidente se mai produc, din păcate, și astăzi, cum s-a întîmplat recent la o arhivă din S.U.A. Pe vremea aceea, neexistînd arhiva, fondul de filme nu era înregistrat decât aproximativ și nu știm exact ce-am pierdut. Asta a și

DINA COCEA.
Personajul principal al filmului
„O noapte de pomină”,
cu Timică, C. Antonis,
Maria Wauvria, G.
Carassy. În fotografiile
de pe copertă: G. Timică,
Grigoraș Dinicu (care
canta în film împreună
cu orchestra sa) și cel
alt protagonist, „O
noapte de pomină”
Tina, acum afișul
cinematografului Aro.
Prod. Ciro-film.

Două capete de afiș,
Gheorghe Timică
și Grigoraș Dinicu
lansaseră
o tinăra stea
la vremea aceea:
pe Dina Cocea



O inițiativă a Arhivei demnă de aplauze: relansarea la Cinematecă în «a doua premieră» a filmelor românești de acum 20 de ani în prezența realizatorilor.
(Aici echipa Telegramelor după Caragiale: Jean Georgescu, Sanda Țăranu, Ileana Iordache, Cella Dima și Ion Cosma — prezentată de Marin Pîrîianu)





Un abur de poezie și mister al epocii se mai resimte în acest cadru al *Haiducilor de altădată*, în versiunea lui Horia Igiroșianu (cu Iva Dugan și Cr. Antoniu)

urgentat înființarea A.N.F.-ului. Problema securității antiinflamatorii este însă permanentă, deși pelicula produsă astăzi este mai puțin inflamabilă decât hirtia. În ceea ce ne privește, sintem printre puținele arhive din lume care au reușit să încheie trecerea filmului inflamabil pe peliculă non-flam. Dar, în calitate de colecționeri, păstrăm, asigurăm și reținem de asemenea fondul inflamabil, pentru că el reprezintă, în multe cazuri, originalele. Ceea ce ne obligă la adoptarea unor sisteme severe de izolare și asigurare, inclusiv prin tragerea mai multor copii păstrate separat.

— În cadrul arhivei — impropriu termen — se desfășoară și o activitate productivă.

— Avem o serie de laboratoare care asigură tratarea periodică a peliculelor, rețineră a culorilor cu produse chimice speciale, curățirea petelor de ulei provenite de la aparatele de proiectie, a petelor de mână ș.a.m.d. Dispunem, de asemenea, de aparate speciale, cu ultrasunete

și alte mijloace, care repară peliculele zgiriata, prin gonflare și rețac perforațiile rupte.

De trei ori de la Pământ la Lună

— Cît e de mare colecția noastră?

— Cifric, dispunem de peste un sfert de milion de bobine, dar numărul lor este în continuă creștere. Estimativ, ca o curiozitate, păstrăm și îngrijim vreo 90 de milioane de metri de peliculă, putînd s-o întindem de trei ori de la Pământ la Lună.

— Dar calitativ, raportîndu-ne la valorile planetei noastre cinematografice?

— Sînt reprezentate, în colecțiile noastre, aproape toate țările producătoare, începînd desigur cu marile școli de artă care au lansat această invenție, din Franța, Anglia, Statele Unite, Uniunea Sovietică, Italia, dar și școlile relativ tinere, din China, Japonia, India, pînă la recente documentare de război

angoleze sau revelațiile de ultimă oră elvețiene ori australiene.

— Pe ce căi urmăriți îmbogățirea colecțiilor?

— În primul rînd, din sursa producției naționale curente, apoi prin schimburi cu alte arhive, prin depozitarea filmelor care rulează în rețea, precum și prin achiziții de la alte instituții și de la particulari. Ne interesează toate categoriile de pelicule, pentru că cinematograful a intrat în viața societății contemporane și ca un instrument de studiu și de producție, de la activitatea de laborator și pînă la aparatele de filmat plasate pe sateliții artificiali ai Pământului și pe navele cosmice, fiindcă nu trebuie să uităm că în zilele noastre nu mai există scufundător care cercetează adîncurile oceanelor fără să aibă cu el camera de luat vederi.

— În această abundență de pelicule, ce înseamnă, stimate tovarășe director Marin Pirliuanu, activitatea de catalogare și codificare a filmelor?

Marin Pirliuanu: Ea trebuie să aibă în vedere întreaga varietate a colecțiilor, toate genurile și categoriile, fără a neglija, de pildă, filmul publicitar și utilitar, filmul de protecție a muncii, filmul de instrucție medicală ș.a.m.d. Avem un serviciu special în cadrul Arhivei care se ocupă de catalogare, o activitate în același timp de cercetare și de evidență. Cantitatea de informație e imensă și de aceea trebuie avută în vedere perspectiva computerizării. E o activitate mobilă și diversă, care nu poate fi satisfăcută doar prin statul la masa de montaj sau la vizionări, deși aceasta este esențial pentru studiul amănunțit al filmelor. Mă refer la ampla operație de documentare, pentru descoperirea filiațiilor fiecărui fragment de peliculă și pentru identificarea tuturor personalităților istorice din cel mai modest subiect de jurnal. Mă refer, de asemenea, nu doar la materialele pe suport de peliculă, ci și la cele pe suport-hirtie: scenariile, schițele de decoruri și costume, fotografiile de lucru și publicitare, afișele, extrasele de presă și tot ce poate să ne edifice asupra producției, creației, difuzării, criticii și educației cinematografice. În cadrul aceluiași serviciu, avem o bibliotecă destul de bine dotată, deși îmbogățirea ei ne preocupă în continuare, în special prin schimburi.

Atenție, cinești și cinefili!

— Edițiți dumneavoastră înșivă unele publicații.

— Edităm un «Caiet de documentare cinematografică», o adevărată revistă de teorie cinematografică, cu circuit deocamdată închis, deși ea ar putea interesa cercuri mai largi de cinefili. De asemenea, edităm «Anuarul cinematografic» care consemnează toate evenimentele specifice ale fiecărui an, și sintem, totodată, editorii unor publicații in-

Pe vremea aceea cow-boy-ul John Wayne era căpitan pe un «vas» de mare succes: *Seceră vîntul sălbatic* de Cecil B. de Mille (cu Ray Milland, Paulette Godard și Lyonel Overman.)



ternaționale bilingve — Bibliografie internaționale du cinéma — Cinema International Bibliography — pe baza unor informații pe care le primim din peste 45 de țări.

— **Care este frecvența cineastilor profesioniști la sedile dumneavoastră?**

— Din păcate, ritmul vieții curente și poate și titulatura restrictivă de Arhivă, asociată de unii cu imaginea unor depozite, în care niște arhivari cu ochelari supraveghează hîrtoage care nu mai sînt necesare nimănui, fac ca frecvența să nu fie cea așteptată. În unele țări, a început să se opteze, dealtfel, pentru denumirea mai proprie și mai atrăgătoare de Institut.

Un cinematograful cit toate celelalte la un loc

Si încă n-am spus nimic despre cea mai importantă dintre activitățile noastre, Cinemateca. Fiecare arhivă de film, potrivit normelor internaționale, are dreptul la o sală proprie pentru proiecții publice, pe bază de abonamente, putînd prezenta de cîteva ori pe an toate filmele pe care le are în colecție. Activitatea de cinematecă a început la noi în 1962. Primul ciclu a fost dedicat producțiilor lui Ion Popescu Gopo, apoi programele s-au îmbogățit tot mai mult și de la 30 de filme pe an am ajuns la 500—600, cifra tuturor lung-metrajelor prezentate, multe în repetate rînduri, în acești 20 de ani, fiind de 3 207. Am programat de asemenea peste 4 000 de scurt-metraje. La început se proiectau 8 filme pe lună, în timp ce în ultima stagiune am atins cifra de 48 filme lunar. Din punctul de vedere al numărului de titluri, fără a mai vorbi de calitatea filmelor de cinematecă, este mai mult decît numărul premierelor și al filmelor aflate, într-un an, în circulație în întreaga rețea cinematografică.

— **Nu e prea mică sala dumneavoastră de proiecție, față de anvergura acestei activități culturale și față de amploarea interesului public?**

— Sala ar putea fi mai mare și mai confortabilă, dar baremurile internaționale ale activității de Cinematecă ne împiedică să depășim o anumită cifră de abonați, de cîteva mii, pe care-i avem în prezent. Încercăm totuși să răspundem și prin manifestări exterioare sălii noastre, setei de cultură despre care vorbim.

Cinemateca glob-trotter

— **Colaborarea internațională este, la rîndul ei, un capitol important în activitatea Arhivei și Cinematecii.**

— De peste 20 de ani, sîntem membri ai Federației Internaționale a arhivelor de film — FIAF, un organism care reunește arhivele din aproape 60 de țări, adică din toate țările producătoare, în număr din ce în ce mai mare, fiindcă federația și noi înșine sprijinim activ crearea



Una din premierele de mare interes ale Cinematecii: Marilyn (aici un cadru din ultimul film al actriței rămas neterminat, *Ceva trebuie dat*, în regia lui George Cukor)

de noi arhive și de noi cinematograful, în țările în curs de dezvoltare. În acest context, al UNESCO-ului și FIAF-ului, avem o contribuție asiduă, care începe cu schimburi de filme și de publicații și continuă cu participarea noastră în multe comisii de lucru permanente. Avem legături excelente de colaborare cu arhivele din toate țările socialiste și din celelalte țări de pe toate continentele. Nouă ne revine sarcina organizării unor retrospectivă ale filmului românesc în străinătate. La Cinemateca franceză din Paris, am susținut o adevărată micro-istorie a cinematografului românesc, care a început cu primul lung-metraj realizat la noi, *Independența României* de Grigore Brezeanu din 1912. O retrospectivă care s-a bucurat de mult succes și a fost reținută trei luni de zile, pentru un turneu în diferite alte localități din Franța. În 1981, succesul s-a reeditat în Canada, în Bulgaria, în Uniunea Sovietică, iar în anii precedenți am fost prezenți cu «săptămîni» sau retrospectivă în celelalte țări socialiste, în țările nordice, în Olanda, în America Latină. Proiecțiile au loc în cadrul Cinematecilor respective, dar cînd e vorba de înțelegeri bilaterale la nivelul Consiliului Culturii și Educației Socialiste, al Ministerului Afacerilor Externe sau în cadrul unor acțiuni speciale ale centralei România-film, manifestările sînt extinse și în alte săli. E vorba adesea de țări în care nici nu s-a auzit pînă acum că există o producție cinematografică dezvoltată în România sau de țări în care noi n-am reușit încă să pătrundem în circuitul comercial al cinematografului.

— **Ce aveți în vedere pentru viitorii 25 de ani?**

Marin Pirlanu: După părerea mea, primul imperativ este, în continuare, acela al intensificării achizițiilor și schimburilor pentru îmbogățirea colecțiilor, precum și asigurarea unei conservări optime a tuturor categoriilor de pelicule. Sigur,

ne dorim și o altă sală pentru Cinematecă, mai mare, modernă, poate chiar mai multe săli, sub forma unui complex cultural cinematografic, un sedliu propriu-zis al Cinematecii române, cu săli nu numai de proiecție, dar și de studiu, cu săli de expoziție, cu un muzeu al cinematografului, care să pună la dispoziția publicului larg instrumentele de cunoaștere ale istoriei cinematografului românesc și străin. Dar, mai presus de orice, ne propunem să fim mai folositori producției naționale de filme, cercetării științifice și publicului cinefil, într-un cuvînt culturii noastre socialiste.

— **Vă mulțumim și vă urăm succes și «La mulți ani!»**

Valerian SAVA

Și un memento sentimental oferit abonaților Cinematecii în acest an: *Marile manevre* de René Clair cu Michèle Morgan și Gérard Philipe



Un băiat iubea o fată sau povestea unui film la masa de montaj



Orice om care a fost la cinematograful sau a privit la televizor, știe cu siguranță ce face actorul într-un film, majoritatea spectatorilor știu sau cred că știu ce înseamnă scenariu sau regie, imagine, scenografie și costume ori sunet. (De când a rulat filmul **Un bărbat și o femeie**, a început să se știe ce face și secretara de platou). Filmarea descrisă și re-descrișă în filme, romane, sute de reportaje scrise sau filmate a devenit și ea un mecanism cunoscut.

Foarte puțini spectatori de film — citiți? — știu însă ce se face la montaj — această miraculoasă activitate post-filmare, acest moment specific cinematografic fascinant și irepetabil.

Montajul de film a fost definit în felurite moduri, dar nu am citit o definiție care să cuprindă fondul activității acestui domeniu de activitate cinematografică.

«Inimă a filmului» îi spunea un cineast, «arhitectura filmului» sugera un altul, «activitatea specifică cinematografică» se notează într-un articol, «nu specifică, ci împrumută din alte arte» demonstrează un altul.

Definiții, comparații, surse, istorii, s-au scris cărți, articole, s-au luat interviuri, dar nu s-a găsit propozițiunea sau fraza care să cuprindă

**«O bătaie
de inimă»
cum
îi zicea Godard,
montajul este,
mai ales,
o mare bătaie
de cap**

totul. Așteptăm de la teoreticieni...

Ce este limpede pentru mine este că în momentul în care cineva mă întreba cu ani în urmă cu ce ne ocupăm noi, monteuri de film, sau mai concret, ce facem noi acolo, la montaj, eu începeam să înșir cuvinte gen «construcția filmului», «fluiditate», «ritm», «timp și spațiu», și vedeam că nu reușesc deloc să captez interesul interlocutorului. Foloseam cuvinte care nu traduceau exact, nu precizau concret ceea ce-l interesa pe el.

E complicat și totuși...

Dacă acum mă întreabă cineva ce fac la montaj îi răspund: «E foarte complicat de explicat», și gata. Pare o fugă, o lașitate, dar acesta este adevărul adevărat. Foarte complicat de explicat. Cere timp, cere răbdare. Dacă insistă, fac un desen. Acesta este desenul. Și spun: Avem o secvență X pentru care se filmează 9 cadre cu două duble, pentru fiecare cadru — deci avem 18 porțiuni de peliculă (de la plan general până la primplan) din care trebuie să alegem acele porțiuni care ni se par a fi cele mai potrivite și din a căror înșiruire să se construiască secvența X. Aceasta este construcția secvenței. La fiecare legătură trebuie să asigurăm racordul, să se lege un cadru de altul în așa fel încât spectatorul să nu simtă ruptura, filmul să fie fluent și fluid. Cam așa e în mare montajul unei secvențe. Dar în mic? Dar un film în întregime, înșiruire de secvență după secvență... ritmul secvenței, ritmul filmului?

Ar fi mai simplu dacă am discuta

pe viu. Să ne imaginăm o secvență: «El și Ea».

El, tânăr. Ea, tinărară. Rămân singuri pentru o clipă, undeva, pe malul mării. Se cunosc de ieri. El se uită la ea, ea se uită la el, el se uită la ea și spune: «te iubesc». Așa suna scenariul, așa a fost filmat, așa a fost montat. Acest moment declanșa povestea filmului, povestea iubirii între el și ea, când părinții fetei nu sînt de acord...

Nu merge. E ceva fals și forțat. Viteza în care ei se privesc, repezi-ciunea cu care el spune aceste cuvinte care pot fi primele și ultimele, dau momentului o notă de ridicol.

Refacem jocurile. Toate dublele și resturile la loc. Construiam altfel: — un lung schimb de priviri între cei doi: el o privește lung, ea răspunde privirii cu o privire lungă — el continuând să o privească. Profităm de faptul că finalul uneia din dublele cu prim planul fetei nu a fost oprit de cameraman odată cu stopul regizorului și actrița a coborât privirea auzind că nu mai e filmată, expresia ochilor s-a schimbat, actrița a ieșit din momentul de concentrare specific filmării și s-a relaxat. Folosim acest final de dublă, ca final al momentului — coborîrea ochilor după privirea insistentă a băiatului pare o încuviințare, o cedare, iar relaxarea actriței pe final dă o senzație de stare de bine. Replica o scoatem complet. Nu se spun vorbe. Se lasă ochii să vorbească. Dacă muzica va fi bine montată pe acest moment, ponderea lui în film va fi cea corectă. Și așa rămîne...

Acest tip de schimb de priviri între cei doi este reluat de cîteva ori de-a lungul filmului. Cei doi nu au nevoie de multe vorbe. Între ei s-a realizat o relație din ochi pe care spectatorul o cunoaște din momentul declanșării iubirii lor, moment descris mai sus. Nu l-a gîndit scenaristul. Nu a fost prevăzut la filmare. Formula s-a găsit la montaj.

Această formulă se încarcă cu o valoare narativă. Succesiunea de planuri cu schimb de priviri poartă în sine reacția celor doi în diverse momente ale filmului, poartă în sine raportul dintre ei în fiecare moment.

Alt moment. Secvența discuției dintre părinții fetei și cei doi tineri. Se filmează întreaga discuție cu cei patru la masa cu aparatul îndepărtat — cadru fix — două duble cu două obiective — unul mai apropiat, altul mai îndepărtat. Se filmează tatăl care are un lung monolog —

**Secvența X
pentru care
se filmează
9 cadre
cu două duble...
(Cine mă strigă?
montat de
Iulia Vincenz)**



prim planul se reduce la sfîrșitul monologului, mai precis a doua jumătate — două duble. Textul pe prima dublă este întrerupt din cauza unui incident la filmare, cu două cuvinte înainte de sfîrșitul replicii (cuvinte neesențiale pentru înțelegerea poveștii). Actorul enervat de întrerupere și dezorientat rămîne într-o poziție înțepenită cu privirea fixată în gol, undeva în decor unde ar fi să fie soția lui. Cameramanul nu oprește aparatul, intuind că aceas-

incadratura care să sugereze acest lucru, pentru a puncta și prin imagine starea momentului. Această variantă convine și pentru plasarea acțiunii — ea descrie mai mult din sufrageria apartamentului. Spectatorul este interesat de ceea ce comunică cadrul, el este informat despre participanții la discuție — cîți sînt, cine sînt, cum sînt așezați la masă, cum sînt îmbrăcați, cum e mobilată casa, ce e pe masă — s-a mîncat, deci, sînt resturi de mîncare

jignitor rostit de tatăl fetei? Pe băiat, de bună seamă! Deci vom începe suita de primplanuri cu cel al băiatului. Dacă vom adopta această soluție, făcînd o legătură directă între planul general cu prim-planul băiatului în momentul cînd primul cuvînt jignitor a fost rostit, vom obliga personajul lovit de cuvînt la o atitudine, la o reacție: se ridică, pleacă. Dar așa ceva nu a fost prevăzut în scenariu și n-a fost filmat. În cazul în care montăm așa, folo-



El se uită la ea, ea se uită la el,
dar e prea devreme să-și spună «te iubesc»
(are grijă de ei monteul).
(Ediție specială cu Ștefan Iordache
și Ioana Crăciunescu)

tă privire s-ar putea folosi la montaj. Dubla, cu toate că este întreruptă, va fi dată la copiat pentru a se putea folosi varianta oferită de întreruperea textului și privirea pe final a actorului. Dacă această variantă aparută incidental nu va fi folosită, va fi nevoie de o dublă filmată conform decupajului — aceasta este dubla a doua care se copiază și ea.

În sfîrșit, se filmează reacții de ascultare în prim-plan a celor doi tineri și a mamei cu schimbări de direcție a privirii și așteptări lungi între aceste schimbări de direcție.

Material e destul și permite adoptarea unui mare număr de variante la montaj. Monologul tatălui e jignitor pentru tînărul îndrăgostit; sînt folosite cuvinte «neacademice» etc.

Începem construcția momentului. Pentru început ne oprim la prima parte a secvenței: cadrul cu cei patru la masă. Avem deci două variante — o dublă mai lungă și una mai strînsă. Pe care o vom folosi? Discuția la început este neutră, deci noi va trebui să alegem acea

sau numai o cafea, detalii, detalii, detalii...

Să nu uităm surpriza

Toate acestea sînt percepute și interpretate de spectator în paralel cu începutul discuției surprinsă de această secvență. Începe monologul tatălui. Spectatorul nu mai este interesat de ceea ce conține cadrul. A citit toate detaliile care-l interesau. Monologul crește ca intensitate. Primul cuvînt jignitor este rostit. Trebuie să trecem la altceva. Vom întrerupe planul general pentru a trece pe prim planurile celor ce ascultă. Cum arată tatăl în timp ce rostește aceste cuvinte nu este de prim interes. El comunică destul prin vorbele sale. Vom trece așadar dialogul pe ceilalți participanți la discuție, adică vom auzi cuvintele tatălui pe prim-planurile mamei și ale tinerilor.

Care va fi întîiul prim-plan? Al mamei, al fetei, al băiatului? Pe cine izbește cel mai mult acest cuvînt

sînd doar materialul filmat — fără vreo reacție a băiatului, expunem personajul la a fi clasat de către spectator drept laș — ceea ce nu este în intenția noastră. În plus, considerăm că în acest moment nu este important raportul între tată și tînăr. Cuvintele jignitoare din planul cu cei patru la masă odată rostite, persoana cea mai șocată este fata. Surpriza cea mare o are ea cînd își aude tatăl rostind un asemenea cuvînt. Acest fapt noi îl putem sugera și sublinia legînd primplanul fetei după planul general, imediat ce primul cuvînt jignitor a fost rostit. Trecem deci replica tatălui pe primplanul fetei, alegînd ca punct de început acea porțiune din cadrul filmat cu fata, unde privirea este îndreptată spre tatăl ei. Replica tatălui continuă pe portretul fetei. Banda de magnetofon pe care este înregistrată, curge. Un al doilea cuvînt jignitor izbește de data aceasta pe planul cu fata privindu-și tatăl. Acum e momentul să se schimbe

Ce urmează? Cu siguranță prim planul băiatului. Lipim în continuare întreg cadrul cu băiatul. Vrem să-l revedem acum, din nou, pentru a alege porțiunea cea mai bună. Să începem cu privirea băiatului spre fată? Avem. Să începem cu privirea băiatului spre tată? Avem. Să începem cu privire în jos și apoi spre fată? Avem. Prima variantă ar fi posibilă, dar dacă o alegem înseam-

Ce zice mama?

Acest altceva va fi prim-planul mamei. Rămăsesem deci pe prim-planul fetei spre băiat. Treceam pe prim-planul mamei care urmărește privirea fetei, deci începem cu întoarcere de cap de la fața spre băiat. Cuvintele tatălui curg jignitoare. Mama întoarce capul din nou spre fată și apoi spre sotul ei. Treceam pe prim-planul tatălui care rostește cuvinte din ce în ce mai fără rost. Vom folosi prima dublă, dubla întreruptă înainte de sfârșitul textului. Tatăl va amuți în momentul când înlănțuie ochii soției sale. Rămîne cu privirea ațintită spre ea. Cameramanul întuise la filmare o soluție de montaj pe care o mai folosisem cu succes. Se creează o relație mamă-tată oferită de imaginea primei duble, relație foarte bine venită, care aduce ceva nou în povestea filmului: mama pare că înțelege gravitatea cuvintelor roștite pentru cei doi tineri, iar privirea întoarce spre sotul ei imediat înain-

Am ajuns la sfârșitul secvenței. Am folosit aproape tot materialul filmat. A rămas nefolosită doar o dublă a planului general cu cei patru la masă, cu tot dialogul — varianta mai apropiată. Vom încerca să o folosim. Alegem ultima porțiune a cadrului — toți patru la masă tăcuți, după epuizarea dialogului, lășăm cit se poate mai lung și



**Montajul
nu este
„un aspect”,
este însuși
„aspectul”**

«Pentru mine, aproape tot ceea ce se numește «regie» înseamnă un mare «bluff». În cinema, există puțini oameni care să fie într-adevăr regizori și, printre aceștia, sunt foarte puțini care să fi avut ocazia să filmeze cu adevărat. Singura «punere în scenă» de o reală importanță se realizează în timpul montajului. Mi-au trebuit nouă luni pentru a monta **Cetățeanul Kane**, șase zile pe săptămână.



acesta va fi ultimul cadru al secvenței.

Si un «respiro»

Spectatorul cunoaște o variantă mai largă a acestui plan, l-a văzut la începutul secvenței. Folosind o variantă, spectatorul are la început o oarecare curiozitate, este ceva nou pentru el, realizează apoi cunoașterea locului, se relaxează. A-

ceastă relaxare este ceea ce vrem să realizăm. Relaxarea spectatorului este o detașare de acțiune, de tensiunea realizată prin succesiunea de prim-planuri pe textul tatălui. În această suită de cadre, cu ultimul cadru plan întreg cu cei patru la masă, mai există o variantă — folosirea ca ultim cadru a finalului primei duble mai îndepărtate, dublă cu a cărei primă parte s-a început secvența. Dar această variantă nu încercăm să o realizăm. Există în primul rând riscul ca spectatorul să

se plictisească revăzând un cadru pe care l-a văzut deja pe o durată destul de mare. Șocul percepției unui cadru care nu-l mai spune nimic poate să-l plictisească și conduce la pierderea bruscă a interesului, deci căderea bruscă a tensiunii în acțiunea filmului. În al doilea rând, avem o prejudecată (prejudecată care poate fi numită experiență): să nu folosim pe cît se poate o dublă în două locuri. Aplicăm regula și e bine. Analizînd aplicarea regulii în acest caz, vedem că ea este confirmată... Revedem secvența așa cum am construit-o. E bine. Ea poate merge la postsincron. După postsincron, poate vom face mici rectificări în funcție de interpretare și de pauzele dialogului înregistrat la postsincron, față de cel înregistrat la filmare. Poate vom face, poate nu. Vedem atunci cum e mai bine...

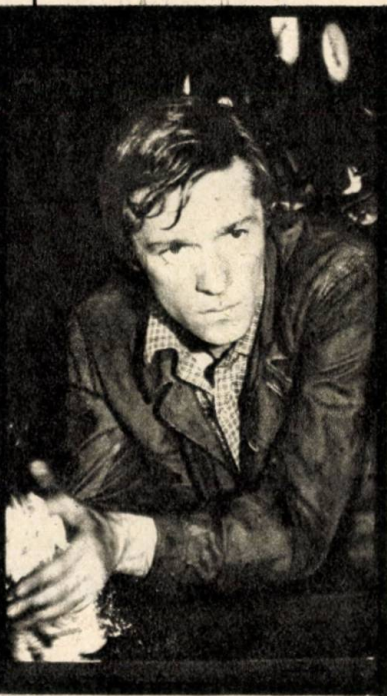
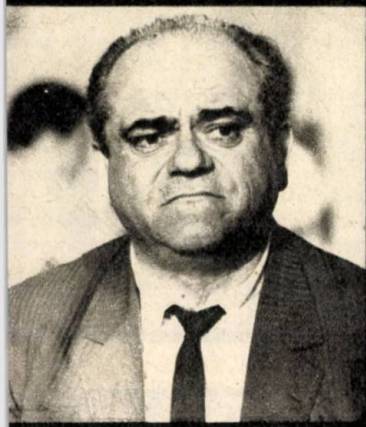
N combinații luate de n ori

Ce s-a mai întîmplat cu el și ea? Nu știu. Filmul e o permanentă surpriză, chiar și pentru monteur. Și cum «variantele» sînt specialitatea lui, e limpede că am putea face **N** combinații (ca-n matematică) pentru finalul poveștii începute. Nu asta ne interesa însă pe noi aici.

Am încercat doar să demontăm puțin mecanismul montajului. Dacă am izbutit sau nu, va decide cititorul. În ceea ce mă privește, dacă cineva mă întreabă «ce fac eu acolo, la montaj?» voi răspunde și de acum încolo cu certitudinea că nu greșesc: «E foarte complicat de explicat...».

Iulia VINCENZ

Tatăl nu-i de acord, fata se sperie, băiatul așteaptă și monteurul caută o soluție mai originală. O va găsi:
(Așteptarea cu Ștefan Ciubotărașu, Nina Zăinescu și Vladimir Găitan



tămîină. Da, am montat **Familia Amberson**, în ciuda faptului că sînt scene care nu-mi aparțin, dar montajul meu a fost modificat. Montajul de bază este al meu, și cînd o scenă din film «ține», asta e pentru că am montat-o singur. Altfel spus, totul se petrece ca atunci cînd un om pictează un tablou: îl termină și vine cineva să-i facă retușul, dar acesta nu poate, evident, să refacă toată pictura. Am muncit luni și luni de zile la montajul **Familiei Amberson**. Toată munca este deci, aici, pe ecran. Dar pentru stilul meu, pentru viziunea mea asupra cinematografului, montajul nu este un aspect, este însuși aspectul. A regiza un film este o invenție a oamenilor de felul dumneavoastră: asta nu e artă, cît mult e artă doar un minut pe zi. Dar acest minut este teribil de important, însă el nu sosește decît foarte rar. Singurul moment

cînd se poate avea controlul asupra filmului este montajul (...). În ceea ce mă privește, banda de celuloid se execută ca o partitură muzicală și această execuție este determinată de montaj, așa cum un dirijor va interpreta o bucată muzicală în «rubato», altul o va interpreta de o manieră foarte academică, un al treilea va fi foarte romantic etc. Imaginile nu sînt suficiente: ele sînt foarte importante, dar nu sînt **decît** imagini. Esențialul este durata fiecărei imagini, ceea ce urmează fiecărei imagini: asta este, de fapt, elocința cinematografului, elocință care se fabrică în sala de montaj. (...).

Orson Welles

«O alăturare de două fragmente de montaj seamănă nu atît cu suma cît cu produsul lor... pentru că rezultatul alăturării se deosebește întot-

deauna calitativ de fiecare din elementele componente luate în parte».

Serghei EISENSTEIN

«Montajul nu poate fi un complex abstract de cadente și ritmuri, o «măsură» universală care se poate aplica cu indiferență oricărui material cinematografic. Montajul trebuie să exprime viața unică, singulară, a fiecărui film. Montajul traduce în limbaj cinematografic esența poetică a filmului. Deci nu e o ajustare tardivă, a posteriori, a materialului, a imaginilor, un joc de puzzle».

Victor ILIU

«Montajul e stilul. Un cineast care nu-și montează el însuși, e tradus într-o limbă străină».

Jean COCTEAU

A 7-a
și celelalte
arte

Gest, mișcare, sens



Priviți un om cum respiră, cum merge, se așează, cum mănincă, doarme, zîmbește ori cum plînge... Fiecare din aceste fapte ne va spune o multime de lucruri despre sufletul, gîndurile, simțămintele lui, și aceasta pentru că aceste gesturi, mișcări sînt făcute conștient ori nu, să se unească în semnificații. Dincolo de un prag ele izbutesc să atingă taina firii și prin ea pe cea a artei, urcînd o treaptă, trecînd o graniță pe care nimeni pînă acum n-a știut s-o arate exact; pasul, gestul, mișcarea devin dans.

Pentru mulți, balet înseamnă totu-ori vaporozitate plutind serafic deasupra scenei... Aservită astfel libertății și muzicii, arta dansului se află într-un adevărat ghetou al inefabilitului, fermecătorului, sentimentalului... Și totuși dansul, știință care exprimă universul prin corpul omenească, își are taine, profunzimi, capcane prin care lumea este atrasă, concretizată în acest atît de bogat și inteligent trup al omului.

Așemini, cinematograful trăiește prin oamenii și faptele pe care obiectivul le captează și mai apoi

prin încadratură, montaj, mixaj... Există de aceea un acord intim, poate nu atît de evident dar nu mai puțin necesar, între dinamica corporală și cea a spectacolului în care se află integrat. Legile dansului se găsesc în inima filmului, chiar și atunci cînd nu e vorba numai de musicaluri...

Primul pas: Musicalul

Totuși ambiția de a totaliza într-o expresie cît mai convingătoare mijloacele spectaculare: muzică, dans, cuvînt, film, ne va aduce pentru început către musical. Genul, atît de îndrăgit, își are izvorul în opera clasică — de la care a preluat alternanța epic-liric, tehnica dramaturgiei muzicale, ba chiar și anume tendințe melodice și tonale — precum și în varieté, cabaret, în numerele atractive, în care îndemînarea atîngea deseori performanța, comicul plutind în stare pură iar mișcarea fiind la ea acasă. Or din varieté vin doi mari cineaști: Keaton și Chaplin. Ei aduc dansul chiar și în cinematograful mut și această prezență a baletului, între elementele unei arte care încă nu poseda sunet, arată poate cel mai clar înrîdirea celor



două muze. Sigur că pantomima este un fel de paleativ al cuvîntului, dar emoția pură, stîrnită de secvențe ca cea, foarte cunoscută, a dansului pînășoarelor din **Goana după aur**, ține de mijloacele cele mai tradiționale ale dansului, cărora Chaplin i se supune atunci cînd dorește să creeze emoția.

De altfel celebrele urmăriri din crazy-comedy sînt clipe de balet burlesc pur iar gag-urile mecanice, coregrafiile cu obiecte, cît se poate de bine puse la punct.

Atunci cînd filmul a căpătat glas — glas pe care nu l-a acceptat chiar fără rezerve, cum îl stă bine unei arte care poate să ne spună altăceva numai prin mișcare — comedia muzicală s-a impus de la sine ca un gen de primă mărime comercială și artistică. În coregrafiile lui Busby Berkeley, cel mai dur realism social putea fi pus în pași de dans. Această tendință de operetizare a existenței a mai fost încercată cu rezultate notabile de un Minnelli, Kelly, Demy și își atinge punctul maxim în opera regizorală a unui coregraf: Bob Fosse. Dintre filmele sale, **Cabaret** reușește cel mai bine balansul între numerele din localul sordid și acțiunile personajelor. Coregrafia își ia partea leului adunînd, în secvențe forte, metafora și chiar umorul filmului. Partea de poveste normală, epică, ne înfățișează o lume în care virusul fascismului se pregătea să explodeze, partea coregrafică intră în adîncul acestor primejdii demonstrîndu-i mecanismul. Nu e vorba numai de un paralelism evenimential ci chiar de o parafrază lirică, o funcție nouă pe care dansul acelor baletrine ușor vulgare, inconstiente și exagerate o aduce în fața evenimen-

Omul a gîndit mai întîi în forme și mai apoi în cuvinte. Ca și cinematograful!

telor sociale nu mai puțin aluritoare și deconcertante. În cel mai reușit număr, după părerea mea, cîntecul Lizei Minnelli «Money makes the world go round» (Banii fac lumea să se învîrtească), monezile își urmează un drum coregrafic filmat astfel încît sarcasmul să atingă paroxismul. Este sugerată aici, prin atitudinea cîntăreței și a comperului, prin ritmul asimetric și falseturile muzicii, căreia îi corespund contorsionii a-junglînd la grotesc și scîlămbăială savantă, o devalorizare a existenței, o ofensivă oarbă și nemiloasă a inumanului pe care va ști s-o exploateze, în aceeași manieră și Bergman în **Oul de șarpe**. În musicalurile lui Bob Fosse, metoda își atinge organicitatea maximă tocmai pentru că artificialitatea convenției, după care actorii cîntă și dansează în momentele-cheie, este făcută firesc și nu printr-o virtuozitate de circumstanță, prin însuși punctul de plecare a expresiei subiectului. Ultimul film al lui Fosse: **All that jazz** este o superbă concretizare a repicii shakespeariane, după care «Lumea este un teatru și toți oamenii actori» — dar à l'envers, pentru că kitsch-ul spectacolului se revărsa asupra lumii, iar lumea infestăază cu ritmul ei monoton și obsedant spectacolul. Un ping-pong de vase co-

municante se realizează în coșmarul coregrafului muribund care își joacă viața pînă acolo unde confundă pașii de dans cu cei naturali și universalul contrafăcut al scenei cu cel nu mai puțin amorf și impersonal al vieții înconjurătoare.

Al doilea pas: Silueta și gestul

Dacă vrem să depășim această alianță de circumstanță și să vedem care sînt constantele apropierei dintre cele două arte, constante care să treacă de limita unui gen și de accentele unui stil, va trebui să căutăm locul pe care-l ocupă și într-o parte și în alta semnificația gestului. Sigur că mijloacele și scopurile baletului și filmului pot fi uneori violent diferite, tot așa cum sînt comune în musical, dar baza, terenul de la care pleacă amîndouă, rămîne corpul uman, mișcarea și capacitatea acestuia de a ne dezvălui adevăruri.

În 1924 într-un spectacol de avangardă, Picabia integrează în baletul său «**Relache**» un film, **Antract**, care avea să devină punctul de plecare al unei mari glorii: René Clair. Întregul spectacol poate fi considerat apogeul dadalismului. O înflorire de gratuități trece din spectacol în pe-

«Enigma» unei lumi dezvăluite
în termeni de rafinat cinema
de către Miha Iulian în *Felix și Otilia*,
după romanul lui G. Călinescu
(În imagine: Clody Berthola, Elena Dacian,
Julieta Szónyi și Sergiu Nicolaescu)



liculă și, înăpoi. Erik Satie cară ghiulele pe acoperișurile Parisului, o grațioasă balerină se dovedește a poseda barbă, morții învie și fac prestidigitatie... Burlescul și absurdul se mențin într-un straniu echilibru datorat, paradoxal, trecerii permanente de la un limbaj la altul. De altfel, acest sincretism pe mîna căruia a mers întreaga avangardă europeană de la începutul secolului, era înțeles ca cea mai eficientă modalitate de a arunca în aer tradiția.

Si dacă **Antract** e un element dintr-un balet-bandă, dansul poate, la rîndu-i, să fie element într-o peliculă cît se poate de «filmică» și nu mai puțin de avangardă cum este **Oglinda** de Tarkovski. Aici un patetic și plin de viață «flamenco» dansat de o tinăra hispană într-o cameră rece, figurează în mișcările-i sacadate, totuși atît de unduloase și pasionale, întreaga tragedie a emigrării republicanilor spanioli după înfrîngerea din 39'. Imaginile de arhivă se leagă de acest dans într-un tot miraculos în care citim soarta atîtor suflete, a unui popor.

Tarkovski știe, de altfel, ca nimeni altul să centreze acțiunea în jurul siluetei umane, să facă evenimentele și întîinderile să se nască din aceste siluete care catalizează parcă structurile spațiale ori trecerea timpului. Silueta călugărilor din **Rubliov**, cea a femeilor din **Oglindă**, a iubitei din **Solaris** atrag irezistibil tot ceea ce e în jur. Mișcarea însăși pare supusă trăirii interne a personajelor. Trecerea plasticii în mise-en-scène este poate unul din meritele cele mai mari ale baletului clasic. În **Maica Ioana a ingerilor** (Kawalerowicz) ori în **Diavoli** (Ken Russell), coregrafia face atmosfera, iar din atmosferă se determină acțiunea, sensul operei

filmice. Hieratică ori violentă, molcomă — așa cum o găsim uneori în **Lumina palidă a durerii** al lui Mișu — ori, ironică — vezi **Felix și Otilia** al aceluiași — mișcarea scenică are mecanisme de declanșare și exprimare cu rădăcini identice cu cele ale dansului.

Al treilea pas: Simbolul

Întotdeauna cînd a vrut să scape de discursiv, de verb, sau mai precis de facultatea involuntară a cuvîntului de a detalia la infinit, despărțind și îmbucătățind substanța realității, arta, fie ea plastică ori lirică — (vezi poezia simbolistă) — a făcut apel la muzică și, prin ritm, la dans.

Încercarea abstracționistă a lui Léger în domeniul filmului se numește **Baletul mecanic**, cea a lui Egging **Simfonia diagonală**. Facultatea muzicii și dansului de a sintetiza, a reflecta simultan stări și trăiri din cele mai profunde a fost pentru cinești un model invidiat și căutat... Se poate vorbi astfel de coregrafia unor mari bătălii pe ecran: **Napoleon** al lui Gance, **Nevski** — Eisenstein, **Hoarda sălbatică** — Peckinpah. Luptele, cavalcadele, urmărirea se unesc în genere în serii coregrafice care influențează dramaturgia și evident sensul operei. **Regula jocului** duce baletul personajelor la virtuozitate, Renoir avînd școala, bulevardului francez și știind să treacă subtil de la parodie la tragic și înăpoi.

În **Ghepardul** — capodopera unui regizor care a iubit foarte mult opera — Visconti ajunge la punctul culminant cu ajutorul mișcării dansate din bal, particularizată magistral în valsul pe care bătrînul duce-i acordă norei iubite... Întreaga nos-

talgie zăgăzuită lucid în tot cursul operei năvălește aici, iar Burt Lancaster știe să spună prin dans și privire tot ceea ce dialogul nu cuprinde și nici nu ar fi putut cuprinde...

Un loc special în cadrul acestor raporturi film-balet îl ocupă mișcarea aparatului, capabilă să facă pentru opera cinematografică un mare serviciu: acela de a rupe bariera scenei. Vocația baletului e să unească, să transmită mișcarea și de aceea distanța, înălțimea scenei nu sînt întotdeauna potrivite. Or mișcarea aparatului creează continuu un raport dinamic, un transfer de mișcare de pe ecran în sală, decizînd astfel o legătură aproape materială între peliculă și cel care privește... Se poate vorbi de o adevărată coregrafie a mișcării de aparat în filme precum **Anul trecut la Marienbad** (Resnais) sau **Omul de marmură** (Wajda).

Și totuși aceste elemente de limbaj sînt cumva indirect în legătură cu subiectul discuției noastre. Simbolica însă, care le va dovedi profunde afinități, este cea orientală.

Aici structura basmului, tendințele lirice ale poveștii sînt accentuate și de aceea obiceiul filmelor indiene de a alterna secvențele narative cu unele de dans și cîntec ține de o tradiție specială în care trupul omnesc poate spune multe și complicate adevăruri ale sufletului. Eliade remarcă undeva că în acest tip de cultură simbolul nu numai unește, sintetizează, dar și povestește, e plin de amănunte și detalii. În societățile arhaice, ritmurile canonice ale vieții de zi cu zi, gestul, îmbrăcămintea îi făceau pe oameni să se înțeleagă fără a mai fi nevoie să-și vorbească. «Omul a gîndit mai întîi în forme și mai apoi în cuvinte». Sînt în aceste vorbe ale învățatului român ideii asupra cărora cineștii ar trebui să mediteze cu folos pentru arta lor. Revenînd, vom observa că nu numai filmele indiene, față de care avem rezerve, justificate, dar și o cinematografie unanim recunoscută, cum e cea japoneză, apelează la valori gestuale pentru a-și edifica arta. Mizoguchi și Kurosawa au știut ca nimeni altii să traducă în capodoperele lor aceste tendințe specifice culturilor răsăritene. S-ar putea scrie un eseu foarte interesant despre luptele din **Cei șapte samurai** ori **Tronul însingurat** despre mise-en-scena din **Intendentul Shindo** ori **Povestirile lui palide după ploaie**. Peste tot sensurile cuprinse de dinamica imaginii trec povestea, o depășesc ori o însoțesc cu multă știință. În **Insula**, Kaneto Shindo duce acest rit al vieții de zi la expresia sa aproape perfectă. Ca și în **Femeia nisipurilor** a lui Tegashi-hara, unde cuvîntul devine inutil. Interioritatea umană este vizibilă în faptă, gest, privire. Un superb balet sălăsluiește în infrastructura acestor pelicule, un balet similar în intenții cu cel al «modernilor» Balanchine ori Béjart, care nu fac altceva decît să reinvente puterea dansului de a uni, de a aduna în gest și mișcare

Eroii lui Iancso
trăiesc și mor
după legi
ale simetriei
desenului coregrafic
(*Roșii și albi*)





Legile dansului se găsesc
în inima oricărui mare film
(cadru din *Maica Ioana
a îngerilor*
de Jerzy Kawalerowicz)

devenirea universului. Apelul la spațiul sacru al unor artiști ca Stravinski ori Debussy nu este întâmplător. El ține de efortul de a reinvia în conștiința noastră funcțiile unor simboluri și arhetipuri stinse în negura timpului. Cocteau, spre exemplu, încearcă aceasta paralel, atât în opera sa coregrafică («Parada», «Mirii din Turnul Eiffel», «Trenul albastru»), cât și în cea filmică (*Singele poetului, Orfeu...*).

De altfel aproape întotdeauna când a ambiționat să ajungă la poezie filmul a făcut apel la grația și echilibrul stării coregrafice. Poetica unor filme ca *Și cali se împușcă nu-i așa* (Pollack), *Farmecul discret al burgheziei* (Buñuel) ori *Mean streets* (Scorsese) ține în cele din urmă de dans.

O operă, un regizor, un drum

Dar, dincolo de aceste apropieri mai există o treaptă, un loc pentru o posibilă conjuncție care să pornească chiar de la rădăcina celor două arte. Din acest loc pleacă lanco. Sigur că modalitatea stilistică care pune personajele, povestea, mise-en-scena să fie legate ori subordonate coregrafiei, nu a apărut întâmplător, ci din efortul cineastului de a transforma specificul național al simțirii și al înțelegerii lumii într-unul capabil de a fi integrat pe peliculă. Rar un artist mai legat de concepția și modul de a privi care este al poporului său precum lanco. Folosirea dansurilor și cîntecelor populare nu este folclor de paradă, ci structură vie... Dacă urmărim atent, vom vedea cum toate celelalte

nivele ale operei devin din și către balet. În *Rapsodia maghiară* eroii mor și trăiesc de nenumărate ori nu după legile verosimilității acțiunii ci după cele ale armoniei și simetriei desenului coregrafic. Există permanent o trecere a evenimentului epic către comentariul ideatic-simbolic și sentimental al mișcării și de aici, după ce obține o incandescentă specială, către întrebările mari ale omului și lumii sale. Ansamblul își regăsește în filmele sale rolul corului antic care nu numai însoțește dar se și unește cu eroii, aceștia apărind și dispărind din șirul neîntrerupt al dansatorilor. Spațiul și timpul se nasc și gravitează în jurul acestui șir de dansatori, ei domină acțiunea, o fac să avanseze ori să se repete. Scenariile lui lanco seamănă cu acele gravuri japoneze, în care figura și peisajul sînt sugerate într-o singură linie. Într-un astfel de mediu obiectele se eufemizează ca valoare concretă, devin simple hieroglife semnificative. Estetizarea sistemului de reprezentare prin intermediul coregrafiei este o experiență absolut inedită. Opera lui Jancso este o continuă suprapunere de legi formative, în care primatul dansului ori al filmului alternează. Avem de a face cu o artă pe două nivele dificil de gândit și perceput pînă la ultimele ei consecințe, de aceea poate că și filmele sînt atât de inegale dar și foarte diferit apreciate. Cred totuși că *Rapsodia maghiară*, mai mult chiar decît *Liniste* și *strigăt* ori *Psalmul roșu* și ele valori incontestabile, demonstrează posibilitatea unei astfel de modalități de expresie chiar în sinul unei arte pînă acum exclusiv realiste dacă nu natura-

liste. Avem de a face cu o experiență limitată, în care cinematograful și baletul se întîlnesc la celălalt capăt al firului pe care am început să-l desfășurăm cu musicalul. Opera lui lanco este pendentul sincrismului propus la începutul secolului de Baletetele ruse ale lui Diaghilev și chiar dacă nu au strălucirea unui afiș în care libretul să aparțină lui Cendrars, Claudel, muzica lui Stravinski ori Honneger și decorurile lui Picasso, Dali, Derain, ele — filmele — au avantajul unei unități superioare din punctul de vedere al sistemului creativ cît și al unui context cultural în care s-a integrat aproape perfect, beneficiind de toate avantajele pe care tradiția națională le oferă operei artistice.

Încheiere

Poate că în vremea din urmă baletul a fost prea mult subjugat muzicii pentru a se mișca în voie, pentru a fi gândit liber și în termeni corespunzînd naturii sale intime. Pantomima a condus dansul către poveste și de aici către verb; masca a furat expresia și a dat-o plasticii; ritmul a trecut din timp în sunet și s-a metamorfozat în muzică... Dar asta demult, în vremi azi uitate... În prezent, filmul absoarbe funcțiile și articularele, însușirile Cuvîntului, Muzicii, Plasticii, către sine... Cele două muze se dovedesc a fi în cele din urmă o confluență de ritmuri. De aceea, cu tot hazardul aparent al afirmației, cred că cele două arte seamănă cel mai mult, despărțindu-se, tocmai pentru că sînt așa apropiate...

Virgil TOMA

Față în față și o singură pasiune



Casque d'or, filmul care i-a adus lui Simone Signoret Oscarul englez în 1952. La Paris a fost salutat cu căldură abia peste 10 ani!



Martorii aceluiasi eveniment îl povestesc în chip diferit. Procedul confruntării mai multor mărturii, al mai multor unghiuri subiective e vechi, născut cu mult înainte de cinematograful, cu mult înainte de filmul japo-

nez **Rashomon**...

Cum va fi arătat prima întâlnire Montand-Signoret? Prima privire, primele vorbe... Dar primii lor pași în cinema? Iată două unghiuri extrem subiective ale unor același clipe, clipe de viață, clipe de cinema, într-un montaj paralel pe care ne-am îngăduit să-l întocmim după lectura a două cărți **La nostalgie n'est plus ce qu'elle était** de Simone Signoret (Paris, 1976) și **Du soleil plein la tête** de Yves Montand (Paris, 1955). Deși diferența e mare în timp între cele două cărți (Montand a scris-o la 34 de ani iar Signoret la 55 de ani) am ales fragmentele care ar putea fi subintitlate «*variațiuni pe aceeași temă: memoria*».

Simone Signoret:

«Bunica mea dinspre mamă era din Valenciennes. Se numea Dubois, dar îi plăcea să amintească mereu că e o Dubois de Poncelet și că avusese un bunic ghilotinat în timpul revoluției. Vorbea mult despre el, dar niciodată despre tatăl ei care era, pare-mi-se, măcelar. Fusese modistă și-l întâlnise foarte tânăr pe bunicul meu care era artist-pictor și se numea Signoret. Era înalt, frumos, fiul unui repetitor de la opera din Marsilia. Bunica mea, care lega ușor conversații pe băncile publice de pe străzile din Neuilly, sfârșea totdeauna prin a spune: «Soțul meu, care e un mare artist...». Firește, era luată drept soția lui Gabriel Signoret, actorul, și ea conta pe această neînțelegere. Prima convocare pentru o figuratie la un studio de film mi-a venit pe numele de Signoret. Am lăsat de o parte numele meu adevărat Kaminker, un nume prea puțin breton pentru adevărații cunoscători. Îmi plăcea chiar să răspund la întrebarea «rudă cu Gabriel Signoret?»... «un unchi», repetând, astfel, scena de mistificare a bunicii mele. În același timp purtam asupra mea cartea de identitate pe numele Kaminker. Era un joc. Deloc eroic, pentru că nu servea nimănui, nu-mi servea decât mie și numai raportat la un ordin stabilit de nemți — de a avea o carte de muncă care să-ți probeze originea ariană — ordin pe care toată ființa mea îl refuza. Refuz ce nu-și hrănea sursele într-o apartenență oarecare la o comunitate evreiască (tata era evreu, mama nu) pe care o ignorasem din totdeauna. Așa am devenit pentru toți și pentru tot restul vieții mele, Signoret.»

Yves Montand:

«Mă hotărâi într-o zi să mă confesez lui Berlingot. — De acord Yves Livl. Caută-ți un nume sonor. Alege-ți trei sau patru cintece care-ți plac, pe care le simți ca și cum le-ai fi făcut tu, vezi că ești tânăr și-ți trebuie ceva mai vesel. Repeti cu pianista... Nu

doi mari actori e: cinematograful

e greu. Eu sînt mulțumit, Yves, că-mi urmezi exemplul și dacă treaba merge bine o să-ți dau de lucru și Fred Astaire al tău, cu care mi-ai împulat urechile, o să-și înghită pălăria dacă va trece pe aici»...

— Ei, Yves, te-ai gîndit? Mă duc la imprimerie pentru afișe. Spune-mi numele ce ți l-ai găsit. Vei debuta în alt cartier, observi cîtă grijă am de tine să nu-și bată joc prietenii cum se mai întîmplă ...

I-am propus: Yves Montand. Numele îmi venise de la sine, ca un ecou al vocii mamei mele, cînd mă chema să vin la masă strigîndu-mă de la fereastră în italiană: — «Yvo, montal Yvo montal!» Numele îi plăcu lui Berlingot care alergă la imprimerie pentru afișe. Yves m-a botezat taică-meu. Saint-Yves este patronul avocaților. Tata credea în cuvinte, credea că ele pot fi de mare ajutor cui știe să le folosească. Nu-și imaginase totuși că eu voi trăi din cuvinte. E adevărat, pe muzică...».

Prima întîlnire

În 1949, Yves Montand era deja una din marile vedete ale music-hall-ului francez. Simone Signoret, după *Les démons de l'aube*, *Les visiteurs du soir* și *Dédé d'Anvers* devine în acei ani o actriță tot mai cunoscută și mai solicitată în cinematograful francez. Era măritată cu regizorul de film Yves Allégret, cu care avea și un copil: Catherine...

Simone Signoret:

«19 august. Saint-Paul-de-Vence, la «Colombe d'or» în jurul orei 20... Pentru Yves Montand era o seară relaxe în turneul său pe Coasta de Azur. Se afla acolo cu pianistul Bob Castella, care a rămas pînă azi pianistul său și cu chitaristul său, Henri Crolla, care nu mai e chitaristul nimănui din toamna lui 1960... Și Allégret și eu eram mari amatori de music-hall. Îl urmărisem pe Montand încă de la debut. În culise ne duceam să-l vedem pe Crolla, îl știam demult, eram prieteni de la cafeneaua «Flore». La Montand nu îndrăzneau să intrăm, cabina lui era întotdeauna plină. Tocmai terminasem cu Allégret filmările la *Manèges* și ne aștepta în toamnă o călătorie la Hollywood. După *Dédé d'Anvers*, semnasem un contract pe patru ani cu Howard Hughes, cîte un film pe an. La Saint-Paul-de-Vence eram în vacanță cu copiii, adică cu Catherine care avea 3 ani și cu Gilles, băiatul lui Allégret, care avea 14 ani.

În acea seară de 19 august, Montand venise să mă-nince la «Colombe d'or»... A doua zi a venit din nou la prînz... Seara m-am dus eu la Nisa să-l ascult cîntînd, ne-am înapoiat împreună... Pe urmă m-am dus la Cannes să-l ascult din nou, el își urma seria concertelor pe coastă... Apoi a plecat cu Crolla și Castella mai departe... Despărțirea a fost sfîșietoare... Asta-i tot! Nu vreau să alunec în confidențe gen «întimitate» sau «noi doi». În patru zile s-a întîmplat un lucru fulgerător, indiscret și ireversibil. De ce indiscret? Pentru că toată această aventură a fost evidentă și își avea martorii ei. Familii întregi... Prévert, Pigaud, Roux... Toți îl iubeau pe Allégret, toți îl iubeau pe Montand, toți țineau la mine. Cînd s-a întors Allégret, m-am dus să-l aștept pe sosea. Nu vroiam să intre în barul de la «Colombe» și să fie salutat ironic: «Ei domnu' Allégret, cum a fost la Paris? Aici a fost o vreme minunată». Voiam să fiu



«Războiul n-a fost niciodată ideea unui om tînăr» declară Yves Montand, amintîndu-și perioada de început a războiului, cînd lucra ca muncitor pe un șantier din Marsilia (aici în *Războiul s-a sfîrșit*, filmul lui Alain Resnais)



Două filme dintr-un an: 1968. Z, filmul lui Costa Gavras și Într-o seară, un tren (filmul lui Delvaux (de unde reproducem acest cadru, cu Anouk Aimée).

prima care să-i spun că se întâmplase ceva ireversibil. Nu știam că era o poveste care avea să dureze o viață, dar simteam că ceea ce se petrecuse era pentru mine ireversibil și de aceea nu voiam să alunecăm în vodevil. Nu știam pe atunci că voi plînge atît, important era ca nimeni să nu ridă. Nu e nimic mai trist pe lume, decît să-ți faci rău celui cărui nu-ți vrei decît binele și să te simți incapabil să faci singurul lucru care ar rezolva tot, adică să încetezi să-l iubești pe celălalt. Aici rațiunea nu ți e de prea mare folos. În același timp e cumplit să te gîndești tot timpul la cineva care e departe și care poate te-a și uitat. Dar e nemaipomenit să primești un telefon din capătul celălalt al Franței! E cumplit să te faci că nu-ți pasă, că totul e în regulă și, de fapt, să suferi tot timpul. Timp de cîteva săptămîni am încercat totuși să cicatrizăm... Dar n-a mers. Vara se sfîrșise. Ne-am întors toți la Paris. Am primit un ultimatum de la Montand. Mi-a explicat că doamne care veneau să-l vadă după amiaza mai cunoscute, că trebuia să-mi fac bagajul să vin să stăm împreună, iar dacă nu, nu merita să mă ostenesc să-i mai dau un telefon. Mi-am făcut o boccea. I-am intristat destul pe Allégret, pe Gilles, mai puțin pe Catherine care era prea mică și se obișnuise cu absențele mele din timpul filmărilor. Am deranjat și obiceiurile prietenilor. Cînd îți schimbi viața, le-o schimbi și pe a lor. Eram judecată, condamnată, incurajată... E dificil și încă odată indiscret, «să-ți refaci viața», cum se spune. Totul e scîldat în lacrimi fierbinți. Și trebuie să fie vorba de o mare iubire pentru a face să decoleze și să zboare mașina asta ciudată cu două locuri care este o nouă viață în comun. În ciuda a tot, împotriva a tot, și a toți... Ne-am căsătorit în decembrie 1951, dar am păstrat obiceiul să numărăm anii începînd cu acel august 1949. Martorul meu la primăria din Saint-Paul a fost Jacques Prévert, poetul, cel al lui Montand, Paul Roux, hangiu, proprietarul de la «Colombe d'or». A fost o nuntă restrînsă. Era și Catherine... În ziua aceea, porumbeli au făcut un lucru pe care nu-l fac niciodată: au intrat înăuntru și unul dintre ei s-a instalat pe capul meu, și-a desfăcut aripile exact ca în desenul lui Picasso pentru Congresul păcii; am găsit că era un semn bun... În acel moment, a apărut șoferul — prieten al lui Picasso, cu un exemplar din revista «Verve» pe coperta căruia era un desen cu urări multicolore... Desenul era al lui Picasso și felicitarea

scrisă de Françoise Gillot. Într-o zi, mulți ani mai tîrziu, am detașat cu grijă pagina și am încadrat-o. E singurul original Picasso pe care-l avem în casă, nu poate fi furat, pentru că nu poate fi vîndut. Are numele noastre pe el și e datat 22 decembrie 1951».

Yves Montand:

«Mi se întâmplă cîteodată să fac pe omul care a fost întotdeauna fericit. Nu-mi amintesc decît zilele frumoase. Sar de la una la alta, ca și cînd aş traversa un torent de munte din piatră în piatră. Îmi fabric astfel o viață ideală întru totul plauzibilă și minunată. Zilele frumoase sînt o mară uimitoare. Nu cîntăresc nimic. Plutesc în memorie. Sînt nemuritoare. Sînt suficiente cîteva clipe foarte intense pentru a face dintr-o zi oarecare, o zi de neuitat. Zilele frumoase sînt pentru fiecare o flotă de paradă care navighează liniștit pe mări fără furtuni. Le observi cu luneta, căci ele se îndepărtează inflexibil, fără a înceta totuși să fie vizibile. Le admiri, ce zi frumoasă a fost aceea, eram în miezul acelei zile atît de fericit și aș fi pariat pe orice că e imposibil, cuvîntul sfîrșit nu va încăpea în cea zi, voi rămîne mereu în miezul acelei zile, mare cît pămîntul, suficient de mare, ca eu să nu termin niciodată s-o explorez... E o curte însorită la maximum, case vechi cu țigle coșcovite, o horă de coline, sîntem în Provence și vîntul e atît de grijuliu că nu mișcă nimic în jur. În mijlocul curții, înconjurată de porumbei, o femeie tinăre. Are părul de un blond formidabil. Poartă un pantalon bleu și o cămașă deschisă la gît. Are surisul fetelor din picturile vechi italienești. Știu că o cheamă Simone Signoret, nu i-am văzut niciodată filmele, n-o cunosc, dar știu că mă voi îndrepta spre ea, încercînd să nu sperii porumbeli, să-i spun două-trei fraze, fără importanță, două-trei fraze care s-o facă să se întoarcă spre mine... Era la Saint-Paul-de-Vence în 1949. De atunci nu ne-am mai despărțit deloc. Am devenit soț și soție. E o zi minunată la care nu încetez să privesc prin binoclu, să-i verific unul cîte unul detaliile constante, părul blond, soarele trăznitor, porumbeli și minutul acela cînd Simone s-a întors și m-a privit venind spre ea...»

Salariul groazei

Simone Signoret:

«E un lucru bun cînd un cîntăreț popular îl face pe oameni să fredoneze pe biciclete melodia «Saltimbanilor» lui Appolinaire... Pe acest personaj venise Clouzot să-l caute pentru Salariul groazei. Folosesc intenționat cuvîntul personaj: Clouzot venise să-l caute pe Montand omul și în același timp cîntărețul de music-hall. A fi o personalitate de music-hall este exact contrariul de la «a fi actor»; înseamnă a fi tu însuți, într-un costum care e al tău, cu un repertoriu bun, ales de tine, cu muzicieni buni, aleși tot de tine, cu luminile reglate de tine. Montand avusese deja experiența cu filmul Les portes de la nuit. La 23 de ani îl înlocuise pe Gabin, pentru care Jacques Prévert scrisese acest rol frumos de cvadrageran. Nici prietenia, nici talentul lui Jacques și al lui Carné nu putuseră scoate din el altceva decît reflexul palid al unei personalități: a sa. Nu aceea a personajului. Iubea mult cinema-ul, dar hotărîse să nu mai sufere niciodată în fața unui aparat de filmat. Îl refuză pe Clouzot, dar acesta se încăpățîna. Montand l-a făcut să-i promită că, dacă rolul nu-i mergea, putea să plece. Clouzot îi promise. Și atunci Montand se apucă să lucreze scenele lui Anouilh. Toate acestea se petreceau la Montière, unde ne instalasem toți patru, Georges Clouzot, Vera Clouzot, Montand și cu mine. După amiaza, Montand era ascultat de Clouzot, ca un tînr venit din provincie venit la cursuri, și către orele 19 pleca la «Étoiles», unde cînta cu casa închisă. Niciodată nu l-am văzut pe Clouzot atît de fericit ca în această perioadă, cînd o avea lîngă el pe femeia pe care o iubea, avea un scenariu care devenea cu fiecare zi admirabil și un elev atent, care triumfa... Gabin refuză

celălalt rol, se gîdea că publicul n-ar vrea să-l vadă jucînd «un laș» și Vanel, care nu mai jucase demult, a fost angajat după niște probe pe care le acceptase bucuros. **Salariul groazei** se filmă în întregime în Camargue. I-am urmat acolo. Văra și cu mine brodam espadrile, ne duceam la filmare și ne scaldam... Locuiam la «Toto-hotel», adică într-un hotel al cărui patron se numea Toto. Clouzot îl ruga să asiste la proiecții. Vanel și Montand își cumpărau vrafuri de farfurii de la solduri, pe care le spargeau în timpul meselor și al falselor certuri provocate de reflecții de genul: «Eu am făcut o sută de filme și n-o să mă învețe pe mine meserie un filizon de café-concert!» Farfurile zburau și tatăl lui Toto le făcea inventarul, crezînd că sînt ale lor. Toată lumea avea 14 ani! Ei erau pe cale de a face un film mare, iar eu petreceam o vacanță formidabilă. Mi-o prelungeam, pentru că eu nu mai lucrasem de un an și jumătate. În momentul în care Montand semnase contractul la **Salariul groazei**, semnase și eu pentru rolul din **Casca de aur** (Casque d'or) cu Jacques Becker. Într-o dimineață din vara aceea, am fost chemată la Paris pentru probe de costume, coafură și machiaj. La ora 3 după amiază am început să-mi iau la revedere de la toată lumea. Montand mă conducea la gară cu mașina. Plîngeam. Era prima oară cînd ne despărțeam după doi ani. Mi-am făcut bagajele plîngînd cu sughiri, i-am inundat de lacrimi pe toți membrii familiei Toto, am ajuns la gară plîngînd. A sosit trenul pentru Paris, am contemplat frumosul vagon de dormit, unde aveam locul rezervat. Și n-am mai plîns. Nu m-am urcat în tren, trenul a plecat, și eu am avut în aceea clipă cea mai puternică senzație de libertate din toată existența mea. Cînd echipa m-a regăsit la hotel, am fost sîrbătorită ca o eroină. Eram cea mai mare îndrăgostită din toate timpurile! Nu se mai văzuse așa ceva! Impresarul meu, Paulette Dorisse, căreia îi telefonasem la Paris spunîndu-i să inventeze orice, nici ea nu mai văzuse așa ceva! Dar ea o spunea în alt sens. Chiar Clouzot, care ar fi fost capabil să omoare o actriță ce i-ar fi făcut o figură ca asta, în seara aceea bău în sănătatea noastră... A doua zi dimineață nu prea mă simțeam în largul meu. Mă așteptam să primesc telefoane furioase, amenințătoare. «Nu m-a căutat nimeni? «Nu doamnă, nimeni». Seara, pe la nouă, Toto mă anunță la masă: «Domnul Becker la telefon». N-am să uit niciodată telefonul acela cu manivela din spatele biroului de la recepție. Jacques mi-a spus atît: «Ai dreptate, n-avem decît o singură viață, o poveste de dragoste se îngrijește zilnic ca o plantă...» «Mulțumesc, Jacques, ești foarte drăguț, dar, spune-mi, nu



Împreună cu Yves Montand la o manifestație împotriva războiului, pe străzile Parisului

te-am incurcat prea tare?» «Nu, nu, deloc. O să văd cum mă descurc...». Și a citat două nume de fete care ar fi putut să mă înlocuiască. A doua zi am luat trenul pentru Paris. M-am dus să fac un film, care rămîne, poate, cel mai frumos din viața mea.

Yves Montand:

«Înregistrări la radio, discuri, recitaluri... Așa am ajuns în 1951, cînd Clouzot mi-a propus să joc în **Salariul groazei**. Experiența nefericită cu **Portes de la nuit** nu m-a învrăjbit cu cinema-ul. Dimpotrivă. În loc să încerc o teamă respectuoasă, cultivam un vag sentiment de revanșă. Clouzot m-a făcut să lucrez pe textul lui Jean Anouilh, alegînd ceea ce nu se potrivea deloc cu fizicul meu, pentru a mă obliga să nu conțez decît pe voce. Această rumegare a frazelor, amuzantă la început — frazele erau ticluite remarcabil — căpătă cîrînd sens, sensul unei munci plictisitoare. Mă închideam într-o cameră și-mi declamam tiradele. Le spuneam fals. Eram în situația unui băiat care ignoră toată lumea și uzanțele ei și care se trezește dintr-odată la o masă de banchet, cu o cantitate considerabilă de instrumente a căror mînuire abia o ghicește (lucrurile chiar mi se întîmplase, la venirea mea în Paris). Eram iritat și mînios. Fumam țigară după țigară... În fine, se produse un declic și frazele începură să curgă ca și cînd le improvizam pe loc. Puteam să mă înfățișez în fața lui Clouzot, ca un școlar care își asimilase lecția. Filmările au durat cîteva luni. O muncă grea, oboșitoare. Multe exterioare, unde lucrurile se făceau în mod real, nu ne jucam cu accesoriile de carton, în camere cu pereți mobili. Ca și eroul din **Portes de la nuit**, aveam un personaj în evoluție, care nu devine el însuși decît în a doua parte, din clipa în care mă agățam de volan. Poate că această noțiune de evoluție cere mai multă muncă din partea unui actor, pentru că l se cere să o exprime în scene detașate, a căror ordine psihologică e răsturnată de logica tiranică a planului de filmări. Impresia de înstrăinare care îmi rămăsese de la **Portes de la nuit**, se ștersese. Nu mă mai simțeam jucăria inertă a unei mașinării ostile și tracasante. **Salariul groazei** a avut un destin fericit. A recoltat recompense, a atras multimea publicului și a plăcut majorității criticilor. Dar venise vremea să mă reîntorc la cîntec...»

Traducere și adaptare de Roxana PANĂ

«E foarte dificil să fii star. Și să rămii. Dar trebuie să fie îngrozitor momentul cînd înceți să mai fii un star» spune Simone Signoret (aici cu Laurence Olivier).



A 7-a și celelalte...



Un caz de sinteză



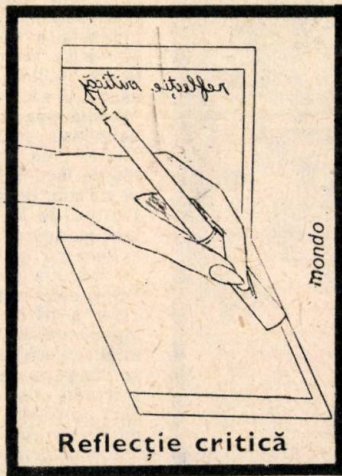
Toată lumea știe azi că filmul e o artă de sinteză, deși unii încearcă să rupă sintagma, contestând vehement componenta «artă». (Prietenul meu M.M., de pildă, refuză intrarea filmului în cetatea artei cu o înversurare egală cu aceea a lui Platon refuzând intrarea poeziei în Republica sa. «Arată-mi un Homer, un Leonardo da Vinci, un Beethoven al filmului!» strigă el pe coridoarele vag luminate ale Casei Științei). Artă-neartă, filmul e sinteză. Prin asta se înțelege că mai multe arte își dau mâna pentru a crea ceva nou. Când nu-și dau mâna, își dau pumni, ceea ce e tot un fel de sinteză, dar cu o tentă mai dialectică. Cel mai adesea, această sinteză are un dramatism greu de bănuț în spatele derulării monotone a peliculei.

Dar iată un caz de sinteză cinematografică.

Scriitorul W, asăltat zi și noapte de regizorul Q, la telefon, personal, acasă, pe stradă, în autobuz, în tren, în vacanță, în baie, în creierul munților, cedează în cele din urmă, își lasă romanul, nevasta, copiii, ședințele (atât de pasionante!) și scrie un scenariu, pentru care

regizorul Q îi asigură cu anticipare un premiu la Cannes sau măcar la Varna, un succes de stimă, de presă, de public, de casă (și masă) și o intrare triumfală în istoria cinematografiei. Scenariul o dată scris, rescris, transcris, dactilografiat, corectat, multiplicat, ajunge din mâinile istovite ale scriitorului în mâinile flămânde ale regizorului. Regizorul Q, însă, a uitat (de la mână pînă la

gură) și Cannes-ul, și Varna, și succesul de stimă. Scenariul i se pare banal, plat, lipsit de originalitate (între timp — ce repede trece timpul cinematografic! — s-au mai făcut câteva filme asemănătoare), ba chiar de-a dreptul idiot. Scriitorul W se supără și jură pe drepturile sale de autor că nu va mai scrie în viața lui scenarii și că nu va mai pune piciorul într-o sală de cinema, ceea ce nu-l împiedică nicidecum ca a doua zi să se apuce să rescrie scenariul. Regizorul Q ia noua versiune cu teamă, o citește cu dispreț, i-o dă încă o dată înapoi lui W, avînd grijă să nu mai folosească adjectivul «idiot», ci doar adjectivul «prost». Scriitorul blestemă ziua în care a făcut prima concesie monstrului cinematografic și, bineînțeles, face următoarele concesii: îl mai scrie de câteva ori. «E slăbuț — declară în ultimă instanță regizorul Q — dar am să încerc». Și a doua zi îl prezintă producătorului ca pe un scenariu atât de important încît, dacă, doamne-fereste, nu s-ar face film imediat, arta cinematografică ar bate pasul pe loc două-trei decenii. Producătorul citește scenariul, cu prejudecăți (legate de scriitor și de regizor), se gîndește cu groază că iar va trebui să facă un film slab, dar regizorul tipă atât de tare, încît nu are curajul să-l aducă decît douăsprezece obiect-



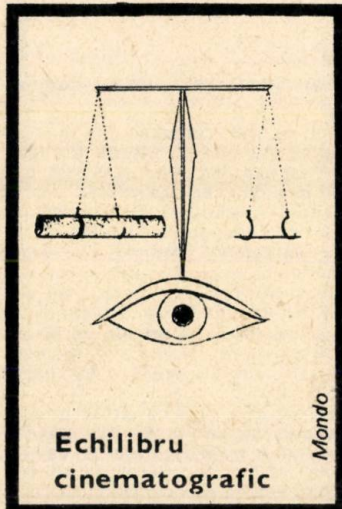
Reflecție critică

ții inteligente și patru obiecții neinteligente, acestea din urmă fiind acceptate pe loc.

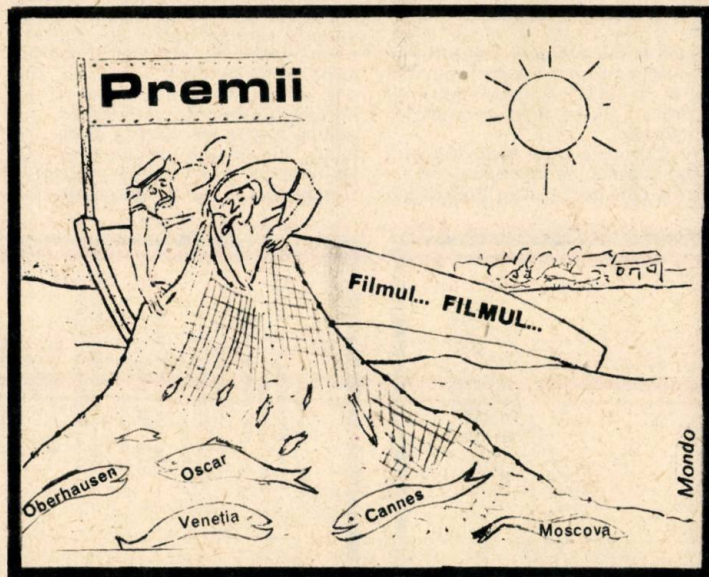
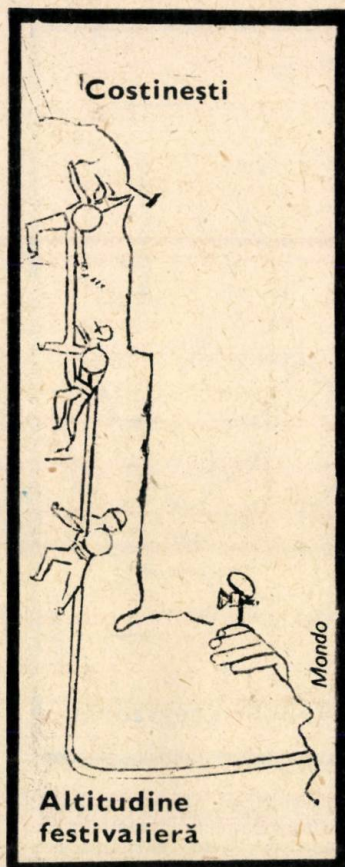
După câteva săptămâni de discuții din care se desprind două idei clare: prima, că ar trebui desființată producătorii, a doua, că ar trebui desființată regizorii. Plictisii unul de altul, producătorul cade de acord cu scenariul și regizorul cade de acord cu producătorul. Începe goana după echipă. Operatorul Y e bun, dar nu e liber, operatorul YY e liber, dar e prea încet, operatorul YYY e și liber și rapid, dar nu știe să pună lumina. În sfârșit, se găsește unul care nu e nici liber (dar

vorbească la cei doi pereți care i-au mai rămas. În schimb, pictorul de costume are câștig de cauză, argumentele sale fiind irefutabile: «nu pot să-i las pe actori dezbrăcați». Producătorul se sperie atât de tare de această perspectivă, încât acceptă să se mai ia un perete de la decor și să se transforme în costume. Regizorul vrea să-și dea scenograful afară, dar acesta iese singur și, după trei ore, se întoarce cu patru pereți mai mici.

Cu actorii treaba e mai simplă: întrucât toți sînt ocupați în teatru sau în alte filme se apelează la pensionari. Deoarece însă personajele tinere nu pot fi interpretate tot de pensionari, se duc tratative secrete cu diverși actori, prin care aceștia sînt învățați cum să ia avionul după repetiție ca să ajungă la filmare, și cum să ia avionul înapoi, ca să ajungă la spectacol, intrînd zilnic în pielea a cel puțin trei personaje diferite. Actorii care aleargă cel mai repede sînt și cei mai apti să joace în film (se propune, prin urmare, introducerea maratonului ca disciplină obligatorie în Institutul de teatru). Numai că directorii de teatru nu sînt de acord ca actorii lor să decoleze direct de la repetiție și să aterizeze direct la spectacol, așa că urmează un schimb de scrisori politicoase între teatre și cinematografie, corespondență din care se poate deduce, alternativ, că teatrele ar putea să-și întrebuinteze sălile mai cu folos organizînd nunți și baluri, iar cinematografia ar fi mai avantajată dacă ar filma fauna bogată și exotică a Deltei. În cele din urmă, lucrurile se rezolvă, cu

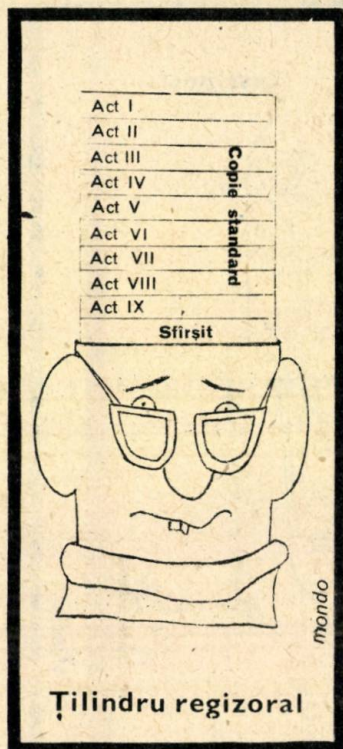


se va elibera), nu-i nici rapid (îl grăbim noi!), nu știe nici să pună lumina (asta se învață!), așa că treaba poate să înceapă... Dar nu avem director de producție. Este întors unul care tocmai plecase la pensie, se supără cînd citește scenariul, fiindcă acțiunea se petrece la mare, iar lui i-a recomandat medicul să plece la Olănești. După multe rugămînți acceptă, cu condiția să se filmeze măcar o săptămînă la Olănești, ceea ce, după părerea lui, va ieftini filmul cu zece mii de lei. Devizul, însă, îi iese cu o sută de mii de lei în plus, deși aranjase o filmare de două săptămîni la Olănești. Se ceartă cu toții pe asta o sută de mii, pînă cînd, într-o bună dimineață (în cinematografie toate dimineațele sînt bune, abia pe la prînz începe să se înrăutățească situația...), directorul anunță triumfător: «Am rezolvat!» Și prezintă un deviz mai mic cu trei mii de lei, considerînd, pe bună dreptate, că din 21 de roluri episodice ar putea să rămînă doar 20, ca să fie povestea mai rotundă. Abia după rotunjirea poveștii intră în acțiune pictorul scenograf care declară ferm că lui nu-i ajung banii (lui, adică decorului). Producătorul se înfurie și taie un perete din decor, directorul taie și el un perete, așa că scenografului nu-i mai rămîne decît să



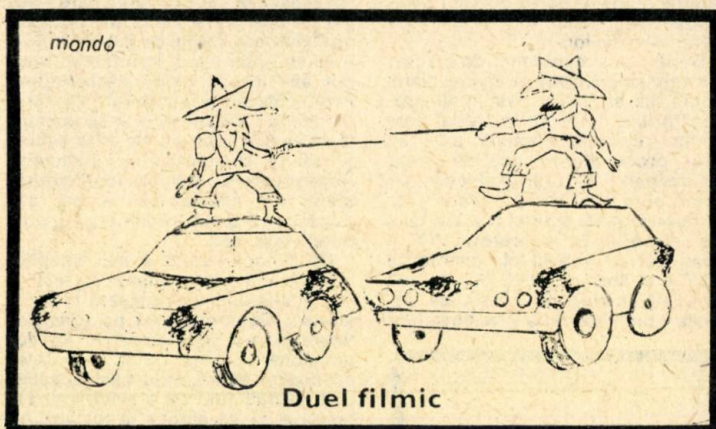
asigurări și jurăminte de ambele părți, pînă la prima întîrziere de avion sau de tren, cînd corespondența intră din nou în funcțiune, evitîndu-se schimbul inițial de amabilități.

În sfârșit, totul pare să fie gata pentru filmare. Pare, fiindcă în momentul în care ar trebui să se audă «motor», se aude o înjurătură. S-a defectat o mașină, au sosit mai pu-



ține proiectoare, pantofii interpretului principal sînt confecționați a-mîndoi pe dreptul, scenograful a uitat să facă o fereastră în zid, un rol secundar a pierdut trenul, directorul a plecat în prospectie la Olănești, protagonistul a plîns toată noaptea și are cearcăne, recuziterul și-a luat concediu, operatorul s-a tăiat la degetul mijlociu, regizorul are draci... Și, pe deasupra, plouă cu găleată.

Trecînd peste toate aspectele bunei colaborări, se filmează totuși. Pelicula este dată pentru prelucrare



în laborator, de unde iese verde. Se mai încearcă o dată și iese roșie. Semn că s-a copt. «Nu-i nimic — i se spune regizorului — schimbă acțiunea pe amurg». Personajul iese așadar în amurg din casă și dă, afară, peste o lumină galbenă. Asta ar trece neobservat, dar se duce la facultate. Seara. «Să zicem că învață la seral», propune cineva. În cazul ăsta, trebuie să-i găsim o ocupație peste zi. Este chemat din concediu scenaristul, ca să-i găsească o ocupație peste zi personajului său. Scriitorul W, care credea că a scăpat pînă la premieră, își lasă neterminat noul roman și se apucă să rescrie scenariul. (Citeva episoade va trebui să le omitem ca să nu ne repetăm.)

Filmul e aproape gata. E invitată o nouă artă: muzica. Compozitorul scrie, la cererea regizorului, treizeci de minute de muzică. Dar regizorul, după o îndelungată meditație, reține pentru film numai douăzeci de minute. Compozitorul întreabă, cu adîncă mirare, ce va face el cu celelalte 10 minute de muzică. «O simfonietă», e de părere regizorul. Compozitorul își ia angajamentul

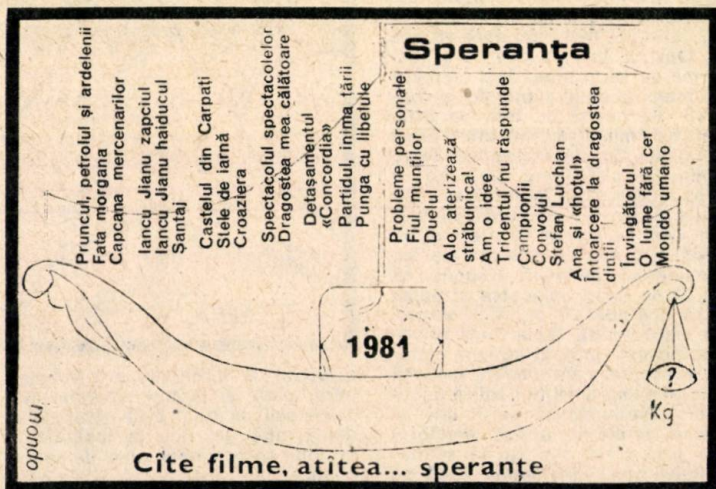
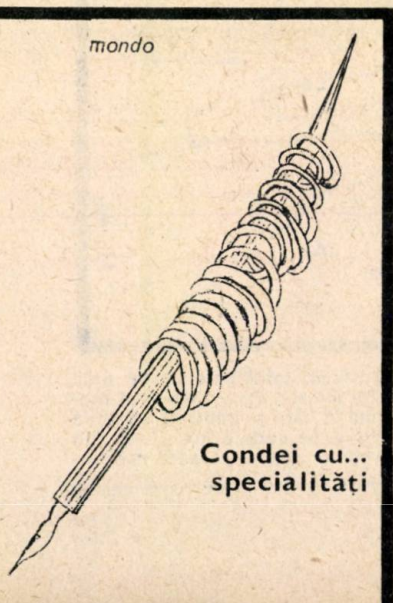
de a nu mai compune cît va trăi muzică de film și pleacă trîntind muzical ușa. Inginerul de sunet, ca să-i dea oarecare satisfacție compozitorului, acoperă cu muzică o parte din dialogurile filmului. «Tot sînt agramate», explică el. «Mai bine ai fi atent la postsincroane, care sună fals!» Ia regizorul, nu se știe de ce, apărarea scenariului. Pe acest dialog al artelor, se aude plînsul monteuzei, care e moartă de oboseală, iar acasă o așteaptă trei copii...

Filmul iese pînă la urmă prost, așa cum se prevăzuse. Nu pleacă la Cannes, nu pleacă nici la Varna și nu are nici un succes de stimă, întrucît critica de specialitate... Dar asta nu mai e sinteză, ci analiză.

Așadar, în film își dau mîna mai multe arte, pentru a crea ceva nou.

Cînd nu se creează ceva nou, nu sînt neapărat de vină celelalte arte. Cînd se creează ceva nou, nu e întotdeauna meritul celorlalte arte. Și totuși, fără Homer, fără Leonardo și fără Beethoven, filmul pare să fie artă.

Dumitru SOLOMON



Desene de Ștefan GEORGESCU - MONDO

Orgolii și servituți de „artă bis“

**Televiziunea,
un pericol pentru presa filmată?
O întrebare la care răspunde, netimorat,
un regizor stimulat de «concurență»**

însemnările



unui
cinegazetar

Mirel Ilieșiu văzut de Eugenia Dumitrașcu



Aș fi vrut ca aceste gânduri așternute pe hîrtie să încerce să însumeze și să analizeze «feloasele» și «neajunsurile» pe care apariția televiziunii

le-a determinat — nu în dezvoltarea fenomenului social-politic numit **Cinematografie** ci în evoluția **Limbului cinematografic**.

Am scris «aș fi vrut», pentru că, după o sistematizare mai atentă a experienței personale de realizator și spectator, cit și a experienței dobîndite din lecturi de specialitate, am constatat că apariția televiziunii nu numai că nu a determinat mutații spectaculoase în scriitura cinematografică, dar nici măcar n-a iscat modificări de rutină în morfologia,

ortografia și sintaxa acestei scriituri.

În 1950, René Clair scria: «**Televiziunea pare un extraordinar mijloc de difuzare, dar nimic nu ne permite încă să descoperim în el mijloace de expresie noi, necunoscute anterior**».

Aprecierea lui René Clair din 1950 a rămas valabilă și astăzi; i-as reproșa doar prăpastia pe care o deschide între «**mijloace de difuzare**» și «**mijloace de expresie**».

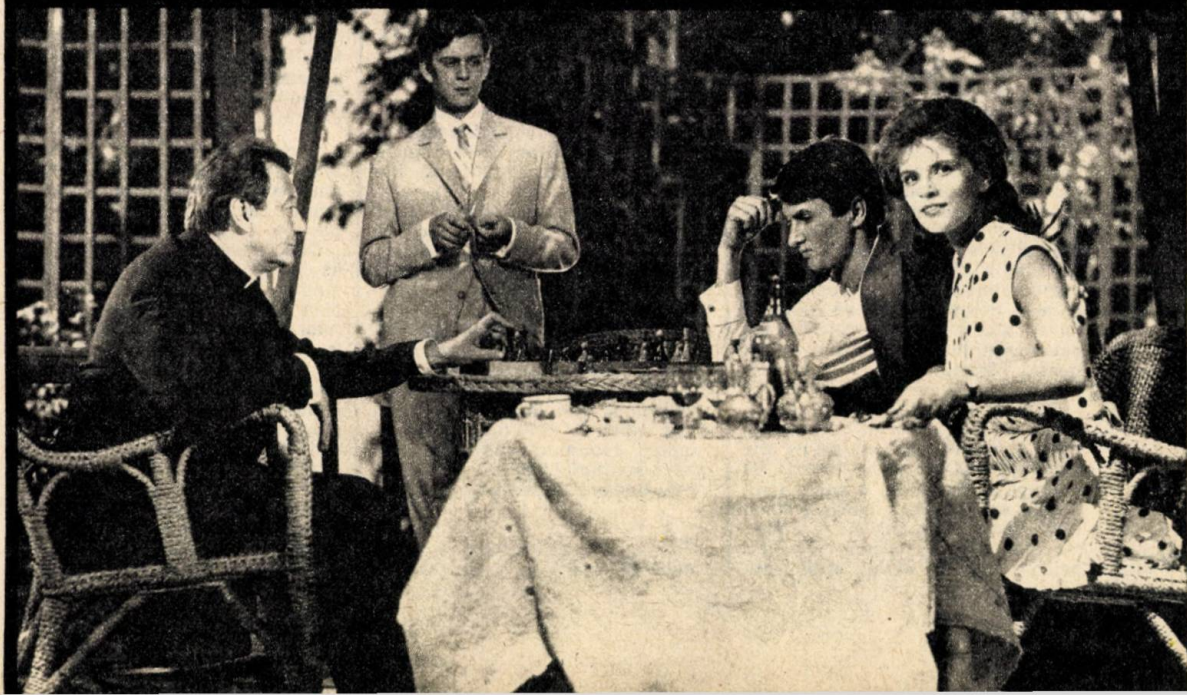
Dacă ar fi să-i dăm crezare lui Marx — și cred că e bine să-i acordăm acest credit — atunci: «Opera de artă ca orice alt obiect creează un public pricepător de artă, capabil de a aprecia frumosul. Producția, deci, nu produce numai un obiect pentru subiect, ci și un subiect pentru obiect».

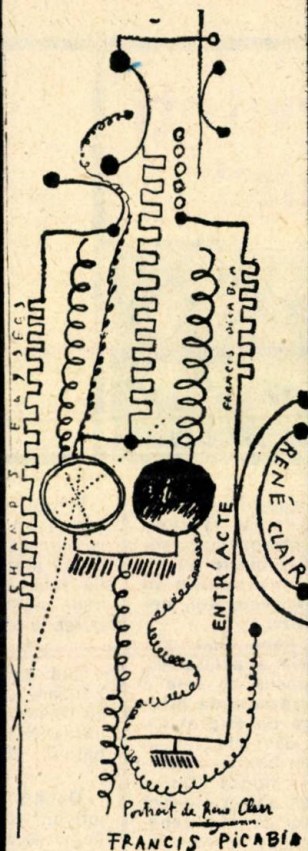
În «Arta filmului», Bela Balasz rela această aserțiune și o aplică la film: «Odată cu apariția artei filmului s-au născut nu numai opere de artă, ci și noi aptitudini omenesti pentru perceperea și înțelegerea acestei arte noi».

Iată dar că aceste mijloace de difuzare, chiar dacă nu se confundă cu mijloacele de expresie, au o influență considerabilă asupra limbajului cinematografic.

Dacă filmul s-a constituit ca artă într-un răstimp incomparabil mai scurt decît toate celelalte arte, e și pentru că mijloacele de difuzare

Un film scris de Titus Popovici (după romanul omonim) nu poate oferi decît certitudini artistice. (Străinul, revăzut la Tv., sub formă de «serial de luni seara»).





René Clair vu par Francis Picabia. 1924

**René Clair
pe vremea
când
nu râvnea
la gloria
Academiei
franceze
și realiza
un umor
cibernetic
ce-i inspira
în 1924
lui Picabia
această
caricatură**

i-au conferit caracterul unei arte de masă — mai exact formulat: al celei mai de masă arte.

Apariția televiziunii a înzecit (dacă nu și mai mult) numărul celor care s-au «alfabetizat» cinematografic, al celor ce au învățat deci să citească, folosind nu litere, ci imagini dinamice. Și numai prin această «alfabetizare» de masă putem spera să deschidem o poartă largă spre acel «drum al Golgotei» — care este drumul de la fapte la idei, de la informare spre cultură. Deși, probabil, comparația șchioapătă ca orice comparație, mi-aș permite să formulez (și nu sînt primul) că televiziunea este pentru film ceea ce este tiparul pentru literatură.

Thomas Mann care nu recunoștea filmului statutul de artă în general și cu atât mai mult cel de artă independentă și care, în 1951, la aproape 35 de ani de la apariția sonorului era nevoit să asocieze filmul (deși nu e artă), muzicii și artelor plastice, pentru universalitatea limbajului său — scria: «Îmi este

îngăduit să spun că am regretat filmul mut atunci cînd a fost aruncat peste bord de cinematograful sonor. Filmul mut are privilegiul muzicii (și al tuturor artelor plastice) de a fi înțeles peste tot, de a fi la el acasă în întreaga lume. Cînd a început să vorbească, universalitatea lui a fost destrămată de limbile naționale».

Dacă apariția televiziunii, după cum am văzut, nu a adus decît indirect (prin dezvoltarea mijloacelor de difuzare) «faloase» scriiturii cinematografice, «neajunsurile» au influențat-o și mai puțin.

Odată cu descoperirea posibilităților tehnice de înregistrare magnetică a imaginii («Amplex-ul», cum i se spune în argoul tehnicienilor), televiziunea și-a însușit — nici nu putea altfel — fără nici un fel de adaptări sau modificări, toată gramatica scriiturii cinematografice, inclusiv bolile și suferințele ei.

S-ar cuveni să deschidem acum o mică paranteză, nu pentru că este

esențială, ci pentru că este simptomatică.

Noile mijloace de înregistrare magnetică au îmbogățit cu noi posibilități și au îmbunătățit din punct de vedere tehnic, trucajele. Acest cîștig tehnologic nu a adus cu el decît o întoarcere la bolile copilăriei, cînd uimiți de jucăria încăpută pe mîinile lor, cineaștii și spectatorii se bucurau de rodul subestetic al acestor trucaje: imagini de coșmar, metafore rudimentare, pendulare între grotesc și kitsch.

Filmul, prin condiția lui istorică mai matur decît televiziunea, nu s-a molipsit (se știe că scarlatina nu se face de două ori), așa încît numai micul ecran ne mai rezervă bucuria de a o vedea pe Corina Chiriac cîntînd calmă și surzătoare în mijlocul unei furtuni de gradul 7, ori pe Aurelian Andreescu emîtîndu-și tremolo-urile dramatice sub ploaia de scînteie a unei șarje de fîntă.

Pentru că în scurta paranteză dedicată trucajelor am folosit o metaforă medicală, mi-aș permite să continui și să constat că apariția televiziunii a provocat o a doua recidivă a unei boli foarte grave pe care limbajul cinematografic a contractat-o încă din copilărie. Boala s-ar putea numi: «Teroarea cuvîntului și suzeranitatea literaturii».

Primele simptome s-au manifestat încă din copilărie. Pentru că filmul era lipsit de cuvînt i s-a negat chiar apartenența la artă. Criza acută s-a declanșat în prima tinerețe, provocată de apariția sonorului. Simptome: teatrul filmat și ilustrații mișcătoare la «digest»-uri după romane celebre. Dar a găsit resurse interne pentru a se tîmădui. Se părea că s-a vindecat definitiv.

Prima recidivă s-a produs în a doua tinerețe (după cel de-al doilea război mondial). Simptome: scenariu — gen literar independent. Manifestări locale: boala nu s-a generalizat. Organismul sănătos a răspuns prompt și s-a obținut chiar un spor de sănătate.

A doua recidivă s-a declanșat la maturitate și a fost provocată de apariția televiziunii. Simptome: unul singur, dar foarte grav și, mai ales, periculos: presă filmată.

Despre această a doua recidivă aș dori să încerc să formulez cîteva gînduri ce poartă pecetea dublei mele calități, de realizator și spectator. Ele se mărginesc să răspundă la trei întrebări: Cînd? Cum? și De ce? a reapărut această «boală».

La întrebarea esențială: cum se poate vindeca? nu voi încerca să răspund, pentru că nu sînt profet, nici măcar teoretician, am 58 de ani și am devenit înțelept. Voi răspunde însă unei întrebări pe care, evident, mi-o va pune orice cititor al rîndurilor de față: cum se împacă afirmația de la început, «Televiziunea nu numai că nu a determinat

mutații spectaculoase, dar nici măcar n-a iscat modificări de rutină în scriitura cinematografică», cu asertiunea de la sfârșit în care constat că limbajul cinematografic e pîndit de «un simptom foarte grav și mai ales periculos: presa filmată?»

Răspund:

Pericolul, deocamdată, se manifestă din plin în tot ce este film de televiziune, de la «documentar» la «ficțiune».

Cînd? cum? și de ce? a apărut deci pericolul «presei filmate» în filmul de televiziune. Încercarea de a răspunde acestor întrebări se bazează pe un examen (sumar și impresionist) de factură mai mult istorică decît estetică. «Pericolul» a început odată cu apariția televiziunii și din cauza acestei tehnici de a înregistra — și deci de a păstra, depozita imaginea. Transmisile erau directe și se pierdeau odată cu consumarea lor. Acest parametru strict tehnic s-a constituit ca o condiție hotărîtoare și determinantă pentru stabilirea profilului ei.

La început, televiziunea a fost o presă scrisă în imagini și difuzată printr-o antenă asemănătoare celei de radio. Era și firesc să fie făcută de redactorii radioului (marea majoritate) și de către cei din presa tipărită. De atunci și pînă azi (cu sporul inerent de experiență și specializare) emisiunile de televiziune, inclusiv cele filmate, sînt realizate de profesioniști ai cuvîntului rostit sau scris. Rezultatele sînt evidente.

Cum condiționează această stare de fapt scriitura cinematografică a filmelor de televiziune? În loc să fie gîndite, construite și scrise în imagini filmate și montate, ele sînt gîndite, construite și scrise în cuvinte ce eventual vor fi ilustrate.

Lucrurile se întîmplă cam așa: redactorul scrie un text, operatorul filmează niște imagini (mai mult sau mai puțin ilustrative, în funcție de imaginația, inteligența și cultura sa), monteurul le lipește cap la cap, cu singura grijă să dureze nici mai mult nici mai puțin decît durează citirea textului conceput de către redactor. Și, pentru ca redactorii să nu fie acuzați de monopol, mai cedează din cînd în cînd aparatul de filmat scriitorilor. Așa am fost blagosloviți cu rubrica: «Carnet de scriitor» (cît cinisim! Nici măcar cineva nu s-a gîndit s-o intituleze: «Ecran de scriitor»).

Aici ar trebui să mai deschidem o paranteză, tot așa, nu pentru că ar fi esențială, ci pentru că este simpatomă. În ultimul timp, emisiunile de versuri folosesc cu aplomb și încîntare traducerea mecanică în imagini a metaforelor literare. Cu alte cuvinte, fiecare cuvînt din metaforă se înlocuiește în montaj cu

imaginea lui concretă. Surprinzător este că acest procedeu nu se folosește la emisiunile de satiră și umor ci, așa cum scriam mai sus, la emisiuni de versuri, versuri de tot felul: de dragoste, patriotice, etc.

În deceniul al IV-lea, Cezar Petrescu, într-unul din cele două romane satirice pe care le-a scris (nu-mi amintesc dacă în «Nepoata hatmanului Toma» sau în «Floare de agave»), desenează efectiv portretul femeii ideale, așa cum ar rezulta dintr-o descriere literară metaforică. Nu-l pot reproduce în facsimil, așa încît mă voi mărgini să-l descriu în cuvinte. În locul ochilor erau desenate două migdale, în locul obrazilor, două piersici, în locul gurii — o cireasă, în locul sînilor — două mere, în locul taliei și al coapselor — o alăută (dacă vreți, putea fi și florentină) și, în sfârșit, în locul picioarelor, o pereche de copite de căprioară. Cred că nu mai e necesar nici un comentariu.

Spre cîntea noastră, a «făcătorilor de film profesioniști» ar mai trebui adăugat, fără modestie, că în multe din filmele de ficțiune destinate sălilor de cinematograf, schimbările produse de existența televiziunii în conștiința spectatorilor, au fost folosite în mod magistral. Cred că în filme cum sînt **Despre altceva** (Chytilova), **Blow-up** (Antonioni), **Conversația** (Coppola), **Fără anestezie** (Wajda) și lista ar putea continua — n-ar fi putut fi concepute așa și nici n-ar fi fost recepționate așa, dacă n-ar fi existat deschiderea pe care televiziunea a sfredelit-o în noi toți — realizatori și spectatori.

Ce concluzii aș putea trage la aceste citeva gînduri răzlețe, formulate schiop și foarte subiectiv? S-a scris enorm despre arta filmului și de către cei care o fac, și de cei care o judecă, și de cei care o vîd. S-a scris cu dragoste sau cu ură. Indiferent însă cum s-a scris, pentru mine esențială este încrederea în posibilitățile nelimitate ale acestui minunat și complex mijloc de comunicare. De aceea, în loc de concluzii, îmi voi permite să-l citez doar pe Tudor Vianu, care scria în 1925: «**Va veni o zi cînd poetul filmic va lucra într-o deplină neatîrnare de sugestiile artei literare, munca sa se va desfășura într-o intimă colaborare cu aceea a compozitorului. Unirea muzicii cu imaginea nu se va mai face, ca astăzi, după criteriul analogiei, ci prin forța unei afinități imanente. Prins și tirat de tema melodică, ochiul va căuta în afară înțelesul acestei zbuciumări și se va repauza în succesiunea aceea de apariții strălucitoare ieșind și intrînd în noapte. O adevărată libertate apolinică în înțelesul misterios de care vorbea Frederic Nietzsche.**»

Mirel ILIEȘIU



**Astă vară,
în fiecare
săptămînă
O pasăre
albastră
la domiciliu
(Elisabeth Taylor
în filmul
oferit
copiilor noștri
pe micul ecran).**

d'ale cascadorilor



O meserie
în care
dacă faci
o greșeală,
nu mai există
«dublă»

Două pături



Veniseam la Cluj cu Stavru și Doru Dumitrescu să filmăm pentru regizorul Francisc Munteanu la filmul **Pistruiațul**, serial tv. O nimica toată. Stavru îi spusese regizorului că, în două zile, terminăm tot. Mi s-a atras atenția că, de fapt, primul lucru pe care trebuie să-l fac e să-mi tund părul și să-mi rad mustața. Toate ca toate, dar mustața nu; mă certam în continuare cu Tudorică, dar luasem deja drumul frizeriei și începusem să mă gândesc la filmarea de a doua zi. Mă gîndeam din ce în ce mai mult la filmarea asta care prea

era simplă și nu-mi mirosea a bine. Aș fi vrut să fac ceva care să rămînă în mintea spectatorului, ceva care să-l impresioneze mai mult decît tot ce văzuse el pînă atunci.

A doua zi, la locul filmării, mașini cu zvastică, figuranți îmbrăcați în nemți și români stăteau laolaltă, fumau sau spuneau bancuri. Vin aparatele, mașiniștii, travelingul, întreaga echipă, printre care și nea Marin, pirotehnicianul.

— Nea Marin, ai adus cutiile pentru căzături?

— Stai liniștit, Albule, sînt aici de-o săptămînă.

— Unde vrei exploziile?

— Dacă tot mă întrebi, pune-mi sub strășină citeva.

Sub streășină, asta estel De la o explozie poate lua foc podul unei clădiri din care coboară un neamț în flăcări, simt că înnebunesc de plăcere. Sper că și Francisc Munteanu o să fie încîntat. Fug spre regizor cu Tudorică după mine, care caută

să mă convingă.

— Albule, ești nebun, n-are cum să ia foc podul.

Ne liniștește pe amîndoi regizorul, care ne asigură că, înainte de a veni noi, i-a spus lui nea Marin să pună citeva explozii pe acoperișurile clădirilor în care sînt «nemți». Este de acord cu ceea ce vreau să fac.

— Numai că asta o să filmăm mîine seară la atacul românilor.

Eu și Doru începem filmarea.

— Hai băieți, sus pe acoperiș.

— Stavrule, mută mitraliera.

— Gata, filmăm!

Terminăm acoperișul cu bine. Începusem să mă îndoiesc de presimțirile mele. A doua zi, liber. Seara filmare, noi toți, mai puțin Doru Dumitrescu care plecase la București la **August în flăcări**, unde se mai filmase cu el și era nevoie de rașord.

Începem pregătirile. Tudorică aduce o găleată cu motorină, nea Marin niște lavete și cîlți, regizorul Ovidiu Ionescu aduce costumul pe care trebuia să-l îmbrac și care, bineînțeles, trebuia să ardă. După aceea vine cu două pături explindându-mi:

— Albule, după ce treci prin cadru cu focul pe tine, vii și te așezi aici cum vrei tu, eu pun păturile ude pe tine și te sting.

— Bine bătrîne, îți mulțumesc, deci aici vin!

— Da, uite și robinetul, te ud imediat.

Îl las pe Ovidiu să-și vadă de treabă și încep să mă îmbrac. Tudorică îmi prinde de costum lavetele îmbibate în motorină, la sfîrșit bagă după centură un ghemotoc de cîlți peste care toarnă o cană de motorină.

— Toarnă Tudorică, toarnă că nu torni pe tine!

— Ce te vaiti acum?

— De, prefer să mă vait acum decît după. Dacă în meseria noastră faci o greșeală, «după» nu se știe dacă mai apuci.

Totul e pregătit, aparatul este montat, operatorul Basil Oglindă mă roagă să mai fac odată traseul pentru el care se uită prin aparat și stabilesc ultimele detalii.

— Eu dau motor, Stavru trage cu mitraliera, motocicletă trece prin cadru, nea Marin dă o explozie în fața ei și restul pe acoperiș. Tu trebuie să cobori din pod după a treia explozie, nu mai devreme, pentru că aparatul urmărește mai întîi motocicletă și abia după aceea se oprește pe ușa podului prin care ai să ieși tu, ai înțeles? mă întreabă Francisc Munteanu.

— Perfect!

— Succes!

— Gata!

Rog pe un soldat să aprindă o făclie și să urce după mine în pod, aud de jos întrebările regizorului și răspunsurile celorlalți.

— Motocicleta?

— Gata!

— Stavru?

— Gata!

— Figurația?

- Gatal
- Exploziile?
- Gata!
- Albu?

Pun pe soldat să-mi dea foc și mă aplec la 90 de grade cu minile în lateral, în așa fel încît să nu mă ajungă flăcările la față și strig:

- Gata.
- Motor!

Se declanșează infernul: motocicletă merge, Tudorică trage, figuranții trag cu puștile, nea Marin, ce face nea Marin? Ar fi trebuit să dea exploziile, să fie așa de mare răpăiala mitralierei încît să nu aud exploziile? Aștept totuși, soldatul de lângă mine; cred că mă întreabă ceva dar nu aud nimic, și mă gîndesc cu groază ce să fac. Focul arde și deocamdată nu am cum să-l opresc. Soldatul este în continuare acolo și cred că îmi vorbește mie, pentru că îl văd buzele cum se mișcă, dar atît.

«Ce dracu face nea Marin cu exploziile?»

Tempul începe să se dilate; acestea sînt momentele din cascadorie, în care ai timp să gîndești în cîteva secunde, poate chiar zecimi de secundă pînă în cel mai mic detaliu la tot ce a scris Dostoievski în opt sute de pagini în timp de doi ani.

«Dacă cobor acum și este prea devreme, stric totul, trebuie să mai aștept».

Umbra soldatului de lângă mine, ușa podului prin care trebuie să cobor și care acum este ca intrarea unei hrube negre și fără fund, toate acestea sînt parcă venite dintr-un cosmar pe care nu știu cum să-l opresc.

«Exploziile, unde sînt exploziile, că înnebunesc, nu le aud și am început să simt focul pe picioare și în spate, pe brațe încă nu».

Văd o lumină puternică și mă întreb ce mai e și asta? lumină puternică și fără nici un zgomot, explozia asta este, a făcut-o cu mai mult magneziu, de aceea nu face zgomot și este a patra pe care o văd, nu a treia, sînt deja în întîrziere. Mă arunc pe scări ca un bolid, îmi dau seama că prea mă duc repede în jos și mă opresc pe la jumătate, cu ritmul unui tip care este totuși în flăcări, ca un unel care a întîrziat la filmare. Trec exact pe acolo pe unde stabilisem să mă opresc și mă arunc cu fața la pămînt lîngă Ovidiu și aștept, aștept, aștept.

— Ce faci Ovidule!

— Nu știu unde sînt păturile!

Încearcă să mă stingă cu mantaua unui soldat, sar în picioare și încep să alerg rupînd costumul de pe mine, după ce termin, îl întreb pe Ovidiu, plin de nervi:

— Unde sînt păturile?

— După ce ai plecat tu, te rog, crede-mă, nu mai erau. Am vrut să opresc filmarea, dar erai deja în flăcări.

Stau în holul hotelului și aștept mașina să mă ducă la aeroport. Sînt cam obosit. Aproape că mi se închid ochii, dar multumit. Filmarea a ieșit bine! mă întorceam acasă fericit.

Cascadoria e mai mult decît o profesie riscantă. E o pasiune pe viață și pe moarte

Între timp aflasem și cine a luat păturile: unul dintre figuranți care nu filma atunci, făcîndu-l-se somn și trecînd pe lîngă ele, le-a luat și a plecat să se culce... Nici astăzi nu-mi vine să cred.

De ce tocmai păturile mele?...

Nicolae ALBU

Cetățeni, protejați animalele! sau Centura de cascador



Trebuie să vă mărturisesc că imboldul decisiv pentru scrierea acestui articol l-am primit din partea... cînelui meu. De fapt, cînd spun cîine, exagerez; este ceva intermediar între un manșon și un guler de blană, cu trei puncte negre care indică amplasarea capului. Cum vă spuneam, mergeam cu cîinele în mașină și a fost atît de zdrcînat de frîne și de cotituri, încît cineva mi-a spus în glumă: «de ce nu-i pui centura de siguranță?» De pus nu i-am pus-o, dar am venit acasă și m-am așternut hotărît pe scris. Și voi începe chiar cu centura de siguranță.

De fapt nu sînt primul cascador care dorește să aducă argumente în favoarea ei. La noi în țară s-au făcut numeroase filme în colaborare cu Direcția Generală a Circulației, filme care demonstrează utilitatea centurii de siguranță în caz de accident. Ea protejează corpul conducătorului auto de impactul cu parbrizul, permițînd implicit păstrarea lucidității — condiție «sine qua non» pentru evitarea altor urmări ale accidentului. Filmele de care vă vorbesc

fac parte din categoria denumită «comenzi speciale», categoriile care include și filmele de protecția muncii, iar faptul că peripețiile din aceste scurt-metraje sînt realizate de cascadori dezvăluie și acea latură inedită a spectaculoasei meserii care o leagă nemijlocit de viața și activitatea dumneavoastră zilnică. Procesul de «simulare» a accidentelor ce pot interveni în urma neglijării echipamentelor de protecție, folosirii incorecte a utilajelor și nerespectării măsurilor de siguranță muncii nu este deloc simplu: se fac sărituri de la înălțimi foarte mari, treceri prin foc, se evită la limită (sau nu se evită) obiecte în cădere, se «îmită» urmările stării de ebrietate a șoferilor de pe basculante sau autobuze. Și nu putine au fost cazurile cînd pentru a crea situații cît mai veridice care să vă convingă și «să vă atenționeze», cascadorii au acceptat să ducă simulările pînă la limitele maxime, chiar cu riscul de a... Dar să nu dramatizăm, fiecare meserie are dificultățile și răspunderile ei, sau cum spune unul dintre colegii mei: «te-ai făcut cascador, trebuie să joci». Iar «joaca» poate lua diferite forme, dintre care una o constituie spectacolele de cascadorie-auto. Am luat parte și eu la aceste spectacole și trebuie să mărturisesc că am încercat deseori senzația îmbătătoare de triumf la intrarea pe stadioanele asaltate de spectatori, în aplauzele lor entuziaste. Trebuie însă să știți că scopul spectacolelor de cascadorie-auto nu constă doar în performanțele tehnico-sportive. Mersul pe roțile laterale, tonourile, carambolajele, derapajele, trecerile prin foc, dărîmarea obstacolelor — lucruri de certă spectaculozitate — au și o parte educativă, oferind spectatorilor soluții pentru evitarea situațiilor critice. Deși în ultima vreme stacheta posibilităților cuplului «om-mașină» s-a ridicat extrem de sus, totuși echipa de cascadorie-auto, reunită și condusă de Szobry Cseh, s-a străduit să-i convingă pe spectatorii noștri că virtuozitatea, perfectă stăpînire a propriilor reflexe și a mașinilor, curajul și profesionalismul protagoniștilor reunite pînă nu demult în expresia «ca-n filmele americane» — pot purta cu mîndrie și eticheta virtuozității cascadorilor autohoni.

Ajuns în acest punct, am recitit articolul și mi-am dat seama că păcătuiesc printr-o marcată superficialitate și că am neglijat total necesitatea existenței unei idei de bază, ideii-motto, care să rămînă în memoria cititorului și să-i dea de gîndit. Oare care ar putea fi această idee? «Folosii centura de siguranță?». «Cascadorii și procesul de producție»?... Ori «Urmăriți performanțele cascadorilor dar nu circulați cu ei»?... nu, nu, cu siguranță trebuie să fie și altceva... Ah, da, cum de-am uitat: «Cetățeni, iubiți și protejați animalele!»

Nicolae DIDE

Milano '81
Colocviul FIPRESCI



Cinema și televiziune: război rece sau coexistență pașnică?

În acest an colocviul Federației Internaționale a Presei Cinematografice (FIPRESCI) a preluat o problemă care plutește cam prin toate mediile interesate: există o stare de beligeranță între cele două modalități de mass-media, cinema și televiziune? Există posibilități de conlucrare, de influențare reciprocă sau, dimpotrivă, de dominare a uneia de către cealaltă? Există căi de a pune filmul și televiziunea în stare de complementaritate? (Teza este susținută de foarte mulți observatori avizați, sociologi și teoreticieni de film și televiziune). Tehnica atât de complicată și de avangardistă a televiziunii (dar de ce nu și a cinematografului?) poate obliga la o colaborare și redimensionare a celor două expresii ale mass-mediei? (Există o realitate în această interogație, dar răspunsul, iarăși după opinia noastră și așa cum am arătat și în colocviul mai sus menționat, este doar parțial). Vastitatea temei abordate de colocviul de la Milano în acest an a oferit însă, în mare măsură, posibilitatea de a expune o serie de constatări de bun simț care fac, credem, posibilă, o privire detașată de prejudecățile partizane. Selectând trei puncte de vedere din cele peste 20 câte au fost exprimate, am aderat la calea viabilă și posibilă pentru cele două modalități de expresie.

Mircea ALEXANDRESCU

Un fals conflict



Audiovizualul este în plină transformare. Timp de o jumătate de secol și pe vremea când termenul însuși de audiovizual nu exista, el se compunea

strict din cinematograf. Apoi s-a născut televiziunea, urmată nu demult de «video-acasă» și de noile tehnici în transmiterea imaginilor și a sunetelor (telex, sateliți etc.). Întrebarea care se pune în fața acestui vast ansamblu audiovizual este cea a specificității diverselor sale componente. Ne aflăm sau nu în prezența unor mass-media de naturi total diferite unele de altele, dar care se angajează într-o concurență artistică și un război comercial, sau e vorba doar de ramuri vecine ale unuia și aceluiași trunchi care ar fi adevărata artă a șaptea, «arta audiovizualului»? De fapt, a pune întrebarea e ca și când ai răspunde la ea. Dacă există o emulație în planul operelor și a produselor întru cîștigarea favorurilor publicului, e bine, pentru că pentru public, cinema și televiziune e același lucru: imagini animate și sonorizate. Deja, în 1950, René Clair declara: «Televiziunea nu este altceva decît cinema». Problema este mult mai puțin teoretică decît pare. Criza de conștiință a profesioniștilor în ale audiovizualului (fie că e vorba de creatori, finanțatori, critici, istorici, animatori culturali etc.), a unității sau a diversității de mass-media audiovizuale, de ficțiune, este încărcată de consecințe practice. Mai există un ostracism profund la practicienii cinematografului sau televiziunii sau ai altor forme de comunicare audiovizuale fondat pe criterii superficiale, dăunător pentru toți. Ca să luăm un exemplu concret, din indiferent care cotidian, o să constatăm că nu același ziarist analizează telefilmul difuzat a doua zi, și filmul care iese pe marele ecran. În ambele cazuri, totuși, acești doi gazetari au văzut o operă de ficțiune audiovizuală în proiecție privată (repet, filmele urmează să iasă a doua zi) și vor face cronicile respective la rubrica «spectacole» în aproape același număr de rînduri și cu același scop: să-l informeze pe cititor despre calitățile și defectele filmului prezentat. Alt exemplu: înseamnă să sîrăcești reflecția critică dacă te apuci să discuți despre arta lui Alfred Hitchcock fără să-i studiezi episoadele pe care acest maestru al suspensului le-a pus în scenă pentru un serial Tv pe care l-a realizat.

I. Criteriile de diferențiere extrinsece naturii mass-mediei

O remarcă preliminară se impune: există un domeniu, unul singur, un-

de specificul Tv este stăpîn — «directul», acel așa-zis «pe viu». Nu există și nu poate exista prin natura sa, «cinematograf în direct» (a nu se confunda cu ciné-vérité). Priza directă era siapînă absolută în epoca, numită eroică, a televiziunii, unde chiar și pleselile dramatice se realizau după această metodă. Astăzi, ele se numesc tele-filme (evoluție semantică revelatoare), sau chiar filme pur și simplu și sînt înregistrate pe peliculă optică și realizate în condiții analoge celor proprii filmelor cinematografice. «Directul» este rezervat astăzi emisiunilor de informare, transmisiilor sportive, în mod excepțional emisiunilor de varietăți sau meselor rotunde. Pe scurt, numărul de ore din programul televiziunii realizat în direct a ajuns minim. Cu excepția, deci, a prizei directe, există fără îndoială și alte diferențe între cinema și televiziune, dar ele sînt sau diferențe între elementele intersanjabile a două componente ale mass-mediei sau sînt diferențe cantitative și nu calitative.

A. Diferențe între elemente intersanjabile

Criteriul de distincție cel mai evident între cinema și televiziune rămîne cel care se bazează pe puterea de receptare de către public a operei audiovizuale: pe de o parte există o mulțime de oameni față în față cu marele ecran într-o sală obscură, de cealaltă parte, cîțiva indivizi în fața unui tub catodic. Nu se poate fundamenta o poziție serioasă pe o astfel de diferență. Ceea ce îl atrage

tot mai mult pe telespectator sînt «filmele de cinema», adică operele audiovizuale de ficțiune care au cunoscut o exploatare în sălile cinematografulor, foarte numeroase în programele de televiziune din Franța (130 de filme pe an pentru TF1 și pentru A2, 260 de filme pentru FR3). Este adevărat — deși sînt cazuri rare — cîteva tele-filme, adică opere audiovizuale făcute pentru televiziune, s-au bucurat și de o exploatare în sălile de cinema. De pildă, **Clownii de Fellini** și **Scene din viața conjugală** de Ingmar Bergman au fost, în țările lor de origine, concepute ca telefilme, dar nu au fost teledifuzate în Franța decît după ce au fost exploatate pe marele ecran.

B. Diferențe cantitative și nu calitative

Trebuie lăsată de-o parte acea importantă distincție între cinema și televiziune, care se sprijină pe mărimea bugetelor. Nu încapă îndoială că producțiile Tv nu se bucură de aceleași avantaje financiare ca producțiile cinematografice, dar este imposibil să deducem de aici un criteriu obiectiv sau să fixăm o cifră — granită între aceste două tipuri de bugete, cu atît mai mult cu cît excepțiile nu lipsesc (de pildă, recentul serial realizat de Tv franceză, **Nana**, a costat mult mai mult decît un film normal de cinema). Termenul de serial ne face să ne întrebăm, dacă nu cumva există genuri specifice de televiziune sau specific cinematografice. Ficțiunea, adaptarea literară,

Clownii de Fellini: un film conceput inițial pentru televiziune, dar difuzat mai tîrziu pe marile ecrane



documentarul sînt comune celor două modalități ale mass-mediei; în timp ce serialul, care presupune o mare stabilitate a auditoriului, poate părea pur televizual (dar ar însemna să uităm bătrînul și bunul film făcut din episoade care înflorea în prima jumătate a secolului în cinematograful și care renaște astăzi, sub o formă puțin diferită și după o eclipsă datorată tocmai televiziunii, ca de pildă **Războiul stelelor**, gîndit de George Lucas pentru 9 episoade). Emisiunile de varietăți au și ele un echivalent cinematografic: de pildă, concertul filmat tip **Woodstock**. Numai «jocurile televizate» tip «cine știe cîștigă» par a fi inadaptable pentru cinematograful. Dar trebuie să recu-

II. Tendințele către unitatea audiovizualului

După cum am remarcat, nimic în natura însăși a cinematografului și a televiziunii nu poate demonstra că există o prăpastie de netrecut între ele. Diferențele sînt istorice, anecdotice, tehnice, dar nu sînt fundamentale, pentru că în ambele cazuri e vorba de un spectacol de imagini animate. Un actor este un actor, un regizor este un regizor, o intrigă este o intrigă, un travelling este un travelling, indiferent de procedeul tehnic care aduce imaginea către spectatori, și indiferent de felul în

graf de peste Rin în care s-au impus nume ca Volker Schlöndorff, Wim Wenders sau Fassbinder.

S-ar putea obiecta că un anumit număr de coproducții cinema-tv există în două versiuni: o versiune mai scurtă pentru exploatarea în sălile de cinema și o versiune lungă pentru difuzarea în episoade, ceea ce ar părea că răspunde necesităților diferite ale celor două modalități ale mass-mediei. (**Christos s-a oprit la Eboli**, **Molière**, **Scene din viața conjugală**). În realitate, ne aflăm în fața unor excepții și această practică nu se extinde la toate coproducțiile: **Apocalypse Now** și **Kagemusha** au fost remaniate după prezentarea lor la Cannes și înainte de orice teledifuzare, iar Spielberg a emis «o nouă ediție» a **Intîlnirilor de gradul trei**.

Dacă ținem seama de această unitate ontologică a cinematografului și televiziunii fără să ne împiedicăm de divergențele de amănunt, putem rezolva multe din problemele de limbaj puse de tehnicile noi. În aceste condiții, a opune filmul televiziunii și invers devine absurd. Ceea ce este teledifuzat, este un film, indiferent de modul de producție care a stat la bază. Ceea ce spectatorul contemplă la el acasă sau în sala de cinema este un film sau un program audiovizual. Deja cea mai mare parte a revistelor de televiziune au inclus o rubrică de cinema uneori foarte importantă, în timp ce revista «*Cahiers du Cinéma*» cuprinde un supliment central care se ocupă, în exclusivitate, de televiziune și de video.

Calea către unitate pare încă lungă, dar la sînsire vom constata că s-a rezolvat delicata — și falsă — problemă a raporturilor conflictuale dintre cinema și televiziune, care aruncă o umbră amenințătoare asupra viitorului, creației audiovizuale în ansamblul ei. Ca și asupra activității industriale și comerciale al cărei teren principal este creația.

René THEVENET,

președinte delegat al Asociației Franceze a producătorilor de film

Printre puținele ore dedicate de televiziunile mondiale transmisiilor în direct, o mare parte le ocupă sportul

noaștem că acest exemplu nu este suficient pentru a demonstra că există o ruptură între aceste două modalități de expresie atît de asemănătoare care sînt televiziunea și cinematograful. Mai rămîne totuși, un element important de diferențiere: publicul. În Franța, 170-180 milioane de spectatori de cinema, pe an, dar într-o singură seară: 10-15 milioane de telespectatori. Un ultim criteriu a fost stabilit de partizanii diferitelor care iau drept argument publicul. După un specialist francez, imaginea televizuală n-ar fi percepută de retina umană în același fel cu imaginea cinematografică. Teza este îndrăzneată, dar mai rămîne ca ea să fie dovedită din punct de vedere anatomic.

care un spectator plătește ca să vadă această imagine. La nivelul creației, aceiași oameni slujesc atît televiziunea cît și cinematograful. I-am citat mai sus pe Fellini, Bergman și Hitchcock și nu cred că aceste nume va sugera niste necunoscuți în căutare de ciubuc alimentar. Mai pot fi citați Claude Chabrol, John Ford, Buster Keaton, uzina Walt Disney sau, invers, cinești formați de televiziune ca Robert Altman, Arthur Penn, Sidney Pollack. Numeroasele coproducții cinema-tv constituie și ele dovada unei apropieri între aceste două modalități ale mass-mediei. E bine cunoscut rolul capital pe care l-au avut canalele de televiziune vest-germane în nașterea celui tînăr cinema-

0 falsă concurență



Relația dintre cinema și televiziune îmbrățișează un domeniu atît de întins, încît trebuie să faci un mare efort ca să nu cazi în tentația de a vorbi cîte puțin despre toate. Iată de ce, as vrea să mă limitez la cîteva probleme fundamentale, care, cel puțin în condițiile noastre, hotărăsc de felul

cum funcționează cele două mijloace de comunicare. Pentru început, trebuie să reamintim un lucru evident: de la apariția televiziunii de masă, publicul de cinema a suferit o puternică scădere (ca număr). Acest fenomen s-a produs în lumea întreagă și s-a desfășurat aproape la fel peste tot. Nu incupe îndoială că situația este diferită din punctul de vedere al producătorului, care s-a pus imediat să producă filme pentru televiziune, și e diferită și din punctul de vedere al artistului realizator, care a dorit să aibă un contact cu un nou public de cinema, cu un public care să-și aleagă filmul în cunoștință de cauză. La ora actuală televiziunea este un fenomen de masă. La cei 36 de milioane de locuitori, Polonia numără aproape 8 milioane de receptoare. Nu mai este nevoie să spunem ce urmări a avut acest lucru asupra frecvenței sălilor de cinema, care au diminuat văzând cu ochii, și cum acest fenomen a modificat existența și modul de funcționare a cinematografului.

În circulara FIPRESCI, ni se propunea să vorbim despre «război rece sau coexistență pașnică». Această alternativă își găsește justificarea în istoria sau mai degrabă în tradiția relațiilor dintre organismele cinematografice și televiziune. Chiar într-o țară în care, teoretic vorbind, obiectivele culturale ale cinematografului și ale televiziunii sînt comune, conflictele între aceste două domenii nu sînt rare și își au, în general, sursa în ambițiile umane, în nevoia de prestigiu a personalităților influente. Ar fi naiv să credem că toate acestea pot dispărea de la o zi la alta. Dar putem fi siguri că, la ora actuală, cele două părți, atât cinematograful cît și televiziunea, sînt conștiente de faptul că au nevoie una de alta. Dezvoltarea mijloacelor de comunicare audiovizuală este atât de mare, încît ar fi greu să ne imaginăm astăzi săli de cinema la fel de numeroase și la fel de pline ca înainte de era televiziunii de masă și a propagării videogramelor (înțeleg prin videogramă — videocasete și videodiscur). În această situație, s-ar părea că numai o departajare de funcțiuni ar putea face din televiziune și din cinematograful fenomene nu în concurență, ci complementare. Există o părere destul de răspîndită conform căreia cinematograful e făcut pentru oamenii tineri, neliniștiți, pentru acea parte din societate care caută un răspuns la întrebările și problemele puse de funcționarea sistemelor sociale, care analizează problemele existenței, care vrea să înțeleagă viața în felul ei și să găsească valori care să-i dea un sens mai profund. E adevărat, într-o oarecare măsură, deși multe fenomene par să contrazică această opinie: pe de o parte, succesul pe care cinematograful de divertisment continuă să-l aibă, pe de altă parte, stabilitatea relativă a publicului cinematografic. Se știe că 80 la sută din biletele de cinema sînt cumpărate de un număr limitat

Un serial — diazepam:
Dallas.
În rolul Pamelei:
Victoria Principal

Milano '81
Colocviul FIPRESCI



de spectatori. Acest număr variază de la o țară la alta, dar el confirmă întotdeauna același fenomen: există un grup de amatori de cinema care «consumă» realizările ambițioase, artistic valabile și interesante, dar același grup nu disprețuiește nici cinematograful, hai să-i spunem, «de plăcere». Aceasta dovedește că

nu putem concepe rolul cinematografului în mod unilateral, ca pe o creație ce se adresează unei anumite elite intelectuale, ca o producție destinată, înainte de toate, unor



Maria Rotaru, protagonista unui serial realizat de televiziunea est-germană împreună cu studiourile Defa: *Pensiunea Bohemia*.

grupuri socialmente mai active și mai creatoare.

În ciuda acestor rezerve, se pare, totuși, că cinematograful își asumă exact un astfel de rol și că exact la acest destinatar ajunge el mai ușor și mai ades. Această convingere nu decurge doar din analiza valorilor propuse de cinema. Ea rezultă înainte de toate din ceea ce constituie, într-o oarecare măsură, negarea lor: din analiza conținutului propus de televiziune. Conținut, din toate punctele de vedere, mediocru, mai simplu și mai banal, mai puțin controversabil, dar și mai puțin răscolitor. Din acest punct de vedere,

televiziunea este un puternic tranchilizant pentru zeci de milioane de oameni, în timp ce cinematograful e o emoție intensă, o meditație profundă pentru alte câteva milioane de spectatori. Bineînțeles, aceste «grandiori» sînt convenționale, e vorba doar să subliniem faptul că televiziunea atinge, în câteva seri de program popular, audiența pe care cinematograful abia o cucerește într-un an întreg. De prisos să adăugăm că în Polonia, ca peste tot în lume, emisiunile cele mai urmărite sînt, în general, constituite din filme.

Teoria — bazată pe cercetări sociologice empirice — care face o distincție între funcțiunile cinematografului și ale televiziunii, după tipul de destinatar, are totuși un defect fundamental. Ea, teoria, presupune, că acest caracter simplificat și banal al programului de televiziune este un datum permanent și ineluctabil. Or, o analiză atentă a faptelor ne duce la concluzia că tocmai aici fenomenul este limitat și redus la un minimum rezonabil. Sîntem, într-adevăr, martori a două tendințe simultane și, totodată, opuse. Pe de o parte, accesul general la postul de televiziune aduce, după sine, o scădere a ceea ce sociologii mass-mediei numesc «denominatorul comun» al recepției. Asta înseamnă că temele tratate, problemele puse și forma sub care ele se prezintă sînt alese în așa fel încît oamenii de nivele culturale adeseori extrem de diferite, să poată urmări emisiunile în fața televizorului de acasă. Dar se observă, în același timp, și o tendință contrară. Există, la noi, aproape un milion și jumătate de oameni care au sau sînt pe cale să capete o formație intelectuală superioară și, dacă adăugăm la acestia spectatorii avînd o instruire secundară, ajungem la cifra apreciabilă de 5 milioane. După părerea mea, criza programelor de televiziune rezultă din buimăceala ei în fața acestei situații, din faptul că ea nu a încercat, în mod serios, pînă acum să concilieze aceste două curente contradictorii. De unde și profunda nemulțumire care domnește în privința conținutului și formei programelor Tv. Acest lucru este cu deosebire vizibil în domeniul filmului, dar chiar și în alte compartimente.

În ciuda tuturor acestor restricții, trebuie totuși să facem o distincție fundamentală între activitatea informativă a televiziunii și funcțiunile sale culturale foarte extinse. Aici, într-adevăr, situația nu mai e la fel de unilaterală și alături de fenomene negative, ea se caracterizează prin numeroase realizări interesante, care anunță adeseori noi valori autentice. Din păcate, aceste fenomene trec cel mai ades neobservate de critică. Și asta pentru mai multe pricini, printre care aceea că interesul criticii pentru televiziune, în ansamblul ei, este infim. Critica e paralizată de întinderea și diversitatea existenței culturale a televiziunii, de caracterul diferit al spec-

tacolelor ei pe care, adeseori, nu reușește să le claseze cu limpezime într-un domeniu sau altul al artei. Pe de altă parte, se pare că un oarecare obicei s-a păstrat în sinul criticii: criticii de cinema se ocupă aproape exclusiv de filmul televizat, iar criticii de teatru se pronunță cu mult mai multă ușurință asupra operei dramatice, deși se știe foarte bine că, atît pe planul esteticii cît și pe cel al percepției, film sau teatru, la televiziune, sînt fenomene foarte îndepărtate de disciplinele din care provin. Critica de cinema a remarcat, cu toate acestea, anumite schimbări care s-au produs în filmul de televiziune. Le-a remarcat cu coada ochiului, ce-i drept, dar totuși a înțeles repede și sensul și semnificația acestor schimbări. Despre ce e vorba?

De mai mulți ani cinematografia poloneză se caracterizează printr-un număr ridicat de filme realizate de debutanți. Producem pe an 35 de lung metraje pentru sălile de cinema și 50 de filme de ficțiune pentru televiziune. În anumiți ani, numărul de filme semnate de debutanți atît în cinema, cît și în televiziune a atins și chiar depășit cifra de 20. Consider acest fenomen ca fiind foarte important pentru mai multe motive. Să revenim la filmul de cinema. Dacă numărul de debuturi în acest domeniu a atins, în medie, în ultimii ani un sferd din producția anuală este datorită, între altele, politicii deschise a programelor de televiziune care a permis tînărului absolvent al Institutului de cinema să treacă aproape imediat la producția profesională. La televiziune filmele costă mai puțin, riscul de fiasco financiar practic nu există, filmul nu trebuie să constituie un spectacol complet, și el poate fi mai scurt, mai adaptat posibilităților unui tînăr realizator încă lipsit de experiență. Iar de cîtiva ani, tocmai prin poarta televiziunii au reușit tinerii regizori să intre în scenă și în viața de profesionist. Ei nu mai vor astăzi să fie asistenții unor maeștri și să ajungă independenți abia după cîtiva ani. Ei preferă să acumuleze experiență făcînd filme pentru televiziune. Această cale a condus cineastii cei mai interesați din generația de mijloc și din tînăra generație spre primul lor film de cinema. Pe vremea cînd Krzysztof Zanussi realiza filme pentru televiziune (și el tot așa a început), această practică era foarte rară. Astăzi ea a ajuns monedă curentă. Televiziunea creează deci condiții prielnice apariției unor artiști autentici, originali, animați de ambiții artistice și intelectuale. Cum se face, totuși, că stilul tipic al filmului de televiziune — facil ca formă și banal ca fond — nu l-a alterat pe acești tineri, care au reușit să evite înglodarea într-o rutină prematură, proprie celor care fac pe bandă rulantă, povești cu zîne pe drum de seară pentru un public de masă?

După părerea majorității criticilor noștri, cauza acestei stări de lucruri

rezidă în structura specifică a vieții noastre cinematografice. Toți acești tineri, de ieri sau de azi, care creează pentru televiziune rămân în același timp legați de grupuri de creație cinematografică. Din sinul acestor grupuri le vin lor ideile pe care le concretizează în propuneri pentru programele de televiziune. Se poate spune, deci, că într-adevăr conștiința colectivă a creatorilor din cinema are o influență certă asupra filmului de televiziune, în realizările lui cele mai valabile. Această conștiință definește orientările tematice, climatul filmului de televiziune, genul de conținut și formă sub care televiziunea dialoghează cu spectatorul, prin intermediul micului ecran. Tînărul absolut al institutului de cinema nu e deci singur față în față cu Goliat-ul televiziunii, ci este susținut de cîte un grup de creație cinematografică cărui îi aparține. De aici rezultă un fenomen care pare interesant din mai multe puncte de vedere: creația televizată a unui Wajda sau Zanussi, se sprijină pe operele a zeci de tineri regizori. Și este evident că acest lucru are o importanță esențială pentru configurația relațiilor între cinema și televiziune. Mă refer, bineînțeles, la relații în domeniul filmului. Acest proces continuă să se aprofundeze și asistăm chiar la o dezvoltare programată a acestor posibilități. Acum cîva timp s-a creat pe lângă televiziune un Studio al tinerilor, o celulă care dispune de un buget propriu și independent și care este autogirată de tinerii absolvenți ai institutului de cinema.

Unitatea filmului — fie că e realizat pentru televiziune sau pentru sălile de cinema — constituie azi convingerea cea mai fermă a criticilor de cinema. Și această convingere se datorează faptului că pe ecranele televiziunii au apărut un număr de opere semnificative, indispensabile înțelegerii în ansamblu a cinematografiei poloneze. Iar tentativele de acest gen au depășit cadrul filmului, extinzîndu-se și asupra serialelor.

Este de la sine înțeles că relația cinema — televiziune depinde, înaintea de toate, de funcția culturală pe care televiziunea își propune să și-o asume. Dacă ea consideră că are anumite obligații față de societate, dacă ea este conștientă de marea diversitate a cerințelor acestei societăți, dacă ea va încerca să le satisfacă la mai multe nivele, rolul ei într-adevăr va fi extrem de important. O astfel de televiziune va avea o influență vivifiantă, ea va dezvolta gustul publicului, va aprofunda dorințele sale, pe scurt, va pregăti spectatorii pentru cinema. Putem, în asemenea condiții, zăgăzui problema între ghilimele alternative: «război rece sau coexistență pașnică»? Există fără doar și poate și o a treia posibilitate. În limbajul diplomatic, acest lucru s-ar putea numi «o cooperare profitabilă ambelor părți».

Leslov BAJER
cercetător la Secția de cinema
a Academiei R.P. Polone



Pe vremea cînd Compania maritimă Onedin nu fusese încă detronată de Compania petrolieră Ewing. Peter Gilmore-James Onedin și Jessica Benton — Elisabeth Frazer

„Contaminare“ stilistică?



În ceea ce privește expansiunea cinematografului american, se discută cu ardoare în paginile presei cinematografice despre cauzele priorității

Hollywoodului și despre aptitudinea sa de a crea ficțiuni. Cinematograful american se bazează pe invariabilitatea unui tip de povestire bine determinat, care la rîndul ei se bazează pe o înlănțuire lineară primară. «Cinematograful de ficțiune are o naivitate primitivă, el ne arată lucruri cu aerul că nimeni înaintea lui nu l-ar fi văzut». Ceea ce, evident, ușurează contactul său cu publicul. Iată de ce cînd este vorba de impactul filmului american nu se are în vedere calitatea lui, ci mai degrabă capacitatea unei mașini de stimulat publicul, de stimulat fantasmale, de împins înaintea economia și pe totuși care lucrează în branșă. El face impresie pentru că funcționează impecabil. Filmul de autor al europenilor este un cinematograful de experiență personală, povestirea e adeseori la persoana întîi, el descrie și explică faptele, comentîndu-le. Acest tip de cinema se ține tot timpul deoparte, la distanță, și acest lucru cere unele eforturi de inteligență din partea spectatorului pentru ca această distanță să poată fi trecută. Echipa de la revista «Cahiers du cinéma» a lansat chiar o formulă, «criza ficțiunii» în cinematograful european, mai ales în cel francez, criză a imaginației crea-

toare, a capacității de a inventa și povesti un story.

Comentariul observă că la baza noului stil al filmelor americane se află travaliul încet, dar sigur, al televiziunii. Pînă în prezent, influența televiziunii n-a fost evocată decît sub un singur aspect, acela al posibilităților oferite de tehnicile de filmare proprii televiziunii: transmisia directă, caracterul documentar, stilul de reportaj (stilul documentar elaborat de Altman, capătă un caracter spectaculos foarte net în *Nashville* și *O căsătorie*). Astăzi, atenția este concentrată asupra tipului de ficțiune care modelează hotărîtor cinematograful american. Căile de penetrare ale influenței televiziunii sînt două:

1. Elaborarea și prezentarea informației. Este evident că informațiile televizuale cu cortegiul lor de accidente și de catastrofe, de acte de terorism, cu maniera lor de a moraliza sînt primite de telespectatori ca pe un serial de tip nou, care este pe cale să detroneze ficțiunea. Pentru că evenimentele sînt prezentate în așa fel, încît nu mai știi să distingi între realitate și ficțiune. Totul devine real și, în același timp, totul pare neserios pentru majoritatea americanilor. Or, tocmai trecerea de la real la imaginar, această împletire între realitate și ficțiune și această pătrundere a irealității în cotidian, constituie trăsăturile ficțiunii de televiziune. Esența ei este căutarea asemănărilor, căutarea aproximativului, căutarea probabilului. «Cînd e vorba de ficțiune, înseamnă că ea nu se opune realității, dar încearcă s-o copieze».

2. Utilizarea a ceea ce numim **docudrame** (drame cu caracter documentar). Lucrările dramatice în mai multe episoade, proiectate la televiziune și produse în serie pentru a ocupa programele, reprezintă principalul spectacol cu adresă exac-

tă: masele populare și, prin ele, televiziunea pune la dispoziția cinematografului o matrice populară în general folosită de filmele de serie «Z» în cinematograful clasic. Să luăm exemplul filmului **Sindromul**, construit după formula unui spectacol dramatic în mai multe episoade pe o temă socială, bine înfipit între cinematograful de acțiune și particularitățile dramatice proprii televiziunii (stilul reportaj, caracterul documentar), cu o lipsă de grijă pentru atingerea unui stil cinematografic unic. În concluzie, filmul nu și-a dat — și nu vâd de ce și-ar fi dat — osteneala să pară mai rafinat. (Și nu e întâmplător că multe filme de succes la public au fost mai târziu transformate în foiletoane de televiziune). Sîntem în prezența unui bombardament continuu de ficțiune din partea televiziunii, care modelează oamenii, nu numai pe spectatorii care caută divertismentul în sălile de cinema, dar chiar și pe cei care fac filme. Televiziunea este locul de predilecție unde regizorii americani își învață meseria. Pentru tînărul regizor francez Luc Béraud, «America este țara care creează ficțiuni pentru lumea întreagă și anume ficțiuni politice... Americanii joacă șah cu restul lumii și se pare că cinematograful lor e pe cale să se sincronizeze cu această ficțiune».

Dintr-o serie de motive cu caracter politic, ideologic și cultural, majoritatea cinematografilor din Europa occidentală refuză să urmeze această cale. Și acest refuz se dovedește a fi mai riguros în operele cinematografului de avangardă.

În concluzie, să încercăm o sinteză succintă a problemelor. Nu cumva asistăm la o întoarcere a cinematografului, prin televiziune, via televiziune, spre anii săi de tinerețe, unde ficțiunea naivă domnea în stăpînă absolută? Televiziunea folosește întregul arsenal al retoricii de a se apropia de spectatori, un arsenal binecunoscut încă din timpul anilor '40 și care, mai apoi, a fost respins de filmul contemporan. Acest lucru demonstrează că, din plecare, nu există un specific al televiziunii clar constituit. Și cinematograful și televiziunea folosesc ficțiunea, mai mult, aceleași ficțiuni, dar din perspective diferite. În cinematograful, ficțiunea se desfașoară în voie, în timp ce la televiziune ea este limitată, punctele sale de plecare și de sosire fiind fixate dinainte. Cinematograful se străduie, totuși, să zgîndărească capacitatea de a gândi a spectatorului, în timp ce televiziunea, dimpotrivă, se mulțumește cu căile bătorite. Drept care, spectatorii, unii dintre ei, mai puțin comози, continuă să-și caute preferințele de ficțiune în sălile de cinema. Oricum, mi se pare că un pericol există, un pericol pentru cinema, acela ca noile tehnologii, folosite la televiziune, să-l arunce îndărăt, către o etapă demult revolută.

Ivahilo ZNEPOLSKY
Cercetător la Secția de cinema
a Academiei R.P. Bulgaria

tv

Filme pentru o seară?

Cinema

Antipatia reciprocă dintre cinema și televiziune constatăată în occident, amurg al unei lupte acerbe, în care mulți pronosticau moartea cinematografului, n-a putut împiedica relațiile dintre cele două forțe a căror rivalitate e adesea străbătută azi de breșe de ordin comercial și artistic. Nu numai că televiziunea n-a ucis cinematograful, dar l-a recunoscut și l-a adoptat, filmul fiind astăzi punct forte în programul oricărei televiziuni. Prezența filmului la televiziune se realizează acum, în lume, în trei moduri: prin difuzarea de filme clasice, de cinematecă și de filme mai recente din rețeaua cinematografică, prin coproducții Tv+soțietăți producătoare de filme, și prin producții proprii, destinate numai televiziunii.

Cum apetitul pentru film al spectatorului de pretutindeni crește vertiginos, sumele alocate pentru satisfacerea lui au devenit astronomice. Ceva mai puțin costisitoare, dar comportînd și mai multe riscuri, este formula coproducțiilor cu o firmă producătoare din cinematografie. Interesantă prin curajul ei, înconunat de succes, este experiența italiană cu filmele **Padre, padrone** și **Arborele cu saboți** pe care R.A.I. le-a finanțat 50 la sută, angajîndu-se să le televizeze numai după trei ani de exploatare în rețeaua de săli, exploatare din încasările căreia a beneficiat pe jumătate.

Cea mai economică pare a fi cea de a treia formulă enumerată, cea a realizării și difuzării de filme proprii, modalitate care satisface atît orgoliul artistic al televiziunii cît și dezideratul de existență independentă și specifică. Căci, în materie de televiziune, în general, se pare că s-a ajuns la descifrarea unui specific, la definirea și exploatarea lui. Dar ce se cere acestei producții proprii, filmului de televiziune și care sînt legile și specificul lui — dacă există — sînt încă teme în dezbateri.

În eventualitatea că ar lucra un astfel de film, pentru televiziune, regizorul se găsește în situația de a dori să facă un film cît mai bun, care să nu piardă însă nimic dacă e vizionat pe televizor și nu pe un ecran cinematografic. Ansamblul elementelor care face posibilă această dorință constituie, cred, specificul filmului de televiziune.

Iar acest specific — din experiența



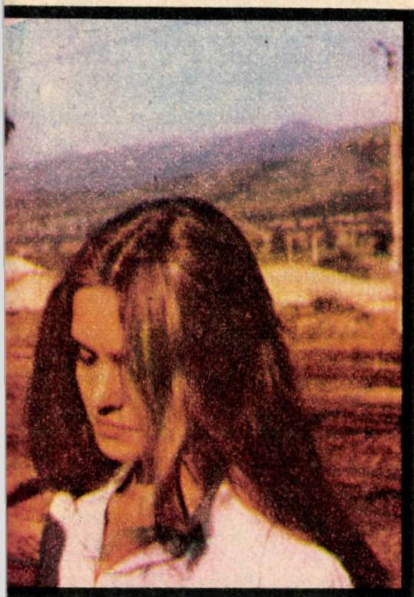
*Bal în Poiana
Zimbrilor*
(cu Diana Lupescu
și Traian Stănescu):
argument personal
în pledoaria
autorului
pentru filmul
de televiziune

celor șase filme făcute la televiziune — mi-am dat seama că nu etichetează peiorativ filmul și nu-l condamnă să nu fie proiectat și pe ecrane: **Fata bună din cer**, **Haina de piele** și **Muntele alb**, de exemplu, filme turnate în și pentru televiziune, au fost vizionate pe ecran mare de specialiști de la Româniafilm în vederea achiziționării și difuzării lor în rețeaua cinematografică. Ele au fost acceptate și numai dificultăți tehnice (de gonflare a peliculei de 16 mm în format standard) au făcut proiectul irealizabil.

Să amintesc, de asemenea, și filmul **Bal în Poiana zimbriilor**. Balul fusese turnat la Motru și în împrejurimi cu concursul plin de solicititudine al minerilor și lucrătorilor de pe șantierele din județ. La invitația lor călduroasă, am făcut un «turneu» de cîteva prezentări ale filmului, la care au participat realizatorii și interpreți. Proiecțiile în cinematografe, pe ecrane mari deci, s-au bucurat de un deosebit succes, deși filmul fusese difuzat de două ori la televiziune. Desigur, în cazul acesta și «patriotismul local» își spunea cuvîntul.

Cazul filmului **Casa dintre cîmpuri** al lui A.I. Tatos poate constitui, la rîndul său, un exemplu concludent. Turnat în Buftea pentru televiziune, acest film a fost transmis

**«Nu există filme de cinema
și filme de televiziune.
Există doar filme bune și filme proaste»,
susține un critic și subscrie la idee
un regizor de filme pentru micul ecran**



cu succes (și de cronică) în premiera la televiziune, reluat peste cîtva timp, și abia apoi prezentat, tot cu succes, în rețeaua cinematografică (unde a fost «cronicat» din nou, ca film...).

Pe plan internațional, se cunosc nenumărate cazuri de mari creatori care au debutat la Tv sau, fiind deja consacrați, au făcut filme pentru televiziune; se cunosc și multe filme turnate pentru Tv care apoi au făcut carieră în cinematografe.

Anii trecuți, la o discuție organizată de ACIN despre filmul Tv, un proaspăt realizator de filme de la Buftea (avea unul la activ pe atunci), fost critic de film, exclamă concis: «Nu există filme de cinema și filme de televiziune, există filme bune și filme proaste». Reflectie foarte adevărată (cel puțin în cea de-a doua parte, desigur).

În câteva rînduri de cronică privind filmul de televiziune **Muntele alb**, un alt critic (adevărat, de această dată) sintetizează o opinie prețioasă pentru teoria (încă fragilă) a filmului de televiziune. Ecaterina Oproiu în «Contemporanul» din 29 septembrie 1978 scria: «...Deși subintitlat film de televiziune, filmul este un film în toată puterea cuvîntului, un film cu anumite note specifice, e

adevărat (buget mai modest, un rol mai important acordat dialogului, o anumită fereală de planuri generale abundente, o insistență mai pronunțată pe detaliu, pe fața omului împins cît mai aproape de aparat, etc. etc.) dar acest specific nu creează nici un fel de incompatibilitate între micul și marele ecran. Dovadă — ca s-o luăm de la punctul maxim — succesul enorm de care s-au bucurat în sălile de cinematografe, filmele lucrate de Bergman, inițial doar pentru Tv.»

În această circulație dintre marele și micul ecran, un sens, desigur, e mai aglomerat decît celălalt: mult mai multe filme de cinema vin la televiziune decît invers. Deocamdată. Fiindcă sînt mai puține cele de televiziune și sînt realizate, în general, pe alt standard de peliculă. Pentru o primă etapă viitoare, televiziunile vor fi realizate exclusiv pe bandă magnetică și va fi imposibil să fie proiectate în cinematografe. În altă etapă, cinematografia, constrinsă de considerente economice, și avînd la dispoziție progresul electronic scontat, va trece și ea, probabil, la sistemul benzilor magnetice.

Cînd granițele impuse azi de tehnică vor fi dispărut și filmele vor fi de fapt benzi, videocasete sau video-discuri, reproductibile oricînd, acasă, pe micul ecran al televizoarelor, (ca astăzi) sau pe marele ecrane de perete ale viitorului și în săli de spectacol pe ecrane mari electronice, vom mai putea vorbi atunci de o notă specifică? Cred că da și aceasta datorită modurilor diferite de receptare: în colectiv într-o sală și individual în intimitatea căminului.

Nu atît dimensiunea diferită a ecranelor (mare și mic), cum se afirmă adesea, ci această condiție diferită de receptare care există astăzi și va exista și în viitor merită toată atenția, pentru că reprezintă, cred, elementul fundamental care determină particularitățile filmului de televiziune de astăzi: cel de mîine se va numi poate «film de interior».

Odată ajuns pe un ecran, un film își pierde eticheta și este privit ca oricare alt film, nu ca un intrus. Văzut însă acasă, la televizor, un film nu încetează să fie considerat film de cinema, ceva străin de «produsele casei», un spectacol la care te conduce binefăcătorul vrăjitor Tv, fără să te deplaseze decît psihic. Și dacă spectacolul nu-ți place,

vraja se rupe imediat, redevii conștient că ești, de fapt, la tine acasă și poți închide sau abandona televizorul ca să-ți vezi de alte treburi.

Filmul de televiziune, în schimb, este privit ca un produs al casei. Nu-ți părăsești o clipă condiția de spectator la tine acasă, nu te deplasezi, ci primești vizite și ai și privilegiul de a-l întoarce spatele oaspetelui neconvenabil, poți să-l faci să amuțească sau chiar să dispară. Fără riscul unei impolitetei, fără remușcări. Pericolul de a-și pierde auditoriul cere filmului de televiziune să fie seducător, captivant, ritmat, clar, nu prea lung «...fără tot felul de aiureli psihologizante și introspecțioase ale producțiilor marlei ecran făcute cu mare cheltuială și cu puțin har, fiind dragă doamne de «artă»». (Romulus Vulpecu, despre **Haina de piele** — «Săptămîna» din 5 mai 1972).

Americanii au inventat și «teaser-ul», acel scurt pregeneric care să te zgîndăre, conținînd și un moment de suspense din desfășurarea ulterioară a filmului, moment tăiat înainte de rezolvare. Spectatorul, stîrnit, urmărește o parte din film, dacă nu pe tot, în speranța de a vedea scenele «tari» în întregime.

Un telefon, cineva care sună la ușă, o cafea care dă în foc, copilul care te solicită etc., iată cîteva mostre de accidente care pot smulge, temporar, pe spectator din fotoliul său, chiar dacă e captivat. Telefilmul se apără în aceste situații cu coloana sonoră: abundente și clare, replicile eroilor însoțesc spectatorul în camera de alături sau pe coridor, de unde accentele puternice, în general îngroșate, ale muzicii îl readuc pentru a nu pierde momente importante.

În sfîrșit, și poate la cea mai grea încercare, este supus filmul de televiziune de coabitarea în aceeași categorie de «produs al casei» cu emisiunile Tv. Jurnalele de actualități, anchetele, reportajele, interviurile, transmisiile în direct, toate acestea mustind de viață, adevăr și emoție, constituie termene de comparație drastice care obligă. Obligă telefilmul să fie simplu, direct, firesc, să dea senzația de real, cu replici «vorbite», rostite «ca pe viu» și capitate în priză directă.

Vecinătatea emisiunilor pe viu obligă telefilmul și la o factură plastică verosimilă, la folosirea ambianțelor reale (evident, cu amenajările necesare), la încadrături și la misări de aparat lipsite de sofisticare, la distribuirea actorilor în perfectă concordantă fizionomică cu psihologia rolurilor; abundența prim-planurilor ca și impactul extrem de puternic al chipului («eroului care te vizitează», fac ca telegenia să difere de fotogenia cinematografică, devenind foarte dificilă, dacă nu imposibilă, pentru un actor omologat pe genul său, o interpretare în «contre-emploi».

Dan NECȘULEA



consemnări

Un miracol numit cinema

ne-am dezînșelat o dată, să aflăm că adevărul pe care credeam a-l fi găsit, este el însuși, minciună. Așadar, **dezînșelare a dezînșelării!** După care vine o a treia dezînșelare care anulează pe cele două anterioare... Apoi...

Iată. Am să dau un exemplu de asemenea dezînșelări în cascadă. Filmul lui Zampa: **Oameni respectabili**. Se petrece în Sicilia. O tânără și frumoasă fată este numită învățătoare într-un oraș plin de bandiți, de magistrați corupți, de mafioți, de teroriști etc. În piață, un golan se leagă de această fată și o ia în brațe. Ea se apără, strigă, lovește. Populația stă neclintită. A doua zi, în mijlocul pieței, pe un scaun, stă, picior peste picior, golanul. Este mort. Si are o floare în gură. Răzbunare romantică și anonimă împotriva barbarului care a ofensat-o pe tinăra fată. Peste câteva zile, un alt huligan, ca să răzbune moartea celuilalt, o prinde pe fată, noaptea, și, de pe motocicletă, o tirăște, o tirnuiește pe stradă, înghățată de păr. Dar a doua zi, ticălosul este el însuși găsit ucis...

Survine o primă dezînșelare. Polițiștii nu cred în romantica teorie. Ei sînt convinși că fata are serioase legături cu bandele de gangsteri. Spectatorul, atunci, ghicește adevărul. Va fi o a treia dezînșelare. Polițiștii și judecătorul se înșelaseră cînd o credeau pe fată complice de tîlhari. Dar spectatorul deduce o altă dezînșelare, anume că bandiții au inventat acea teorie cavalierească și «galantă», ca să-și omoare rivalii în tihnă, ne-suspectați de alte delictive mai serioase.

Survine acum o altă poveste, o



Spre dezonarea genului și geniului uman după zece milenii de cultură, învățații n-au fost în stare să ne spună ce este arta, ce este frumusețea.

În schimb, omul de rînd, omul oarecare, omul de toate zilele, a găsit răspunsul: Artă, spune el, este ceea ce vrăjește, încîntă, fascinează. Teorie **reacționară!** vor zice «progreșiști»; el condamnă vrăjitoria, superstiția, credința în supranatural. Din fericire, supranaturalul există. Este un fenomen perfect natural. Este disproporția uriașă între cauză și efect. Este gestul de o clipă al omului care aprinde chibritul și dinamitează un munte. Este fraza: «Hei, mă, s-o luăm pe aici», pe care turistul, pe munte, iarna, o strigă prietenului său. Modeste, scurte vibrații sonore, vibrații de aer care declanșează o lungă avalanșă, îngropînd zeci de morți.

E drept, aceste vrăjitoarești evenimente sînt rare. Doar omul a inventat și unele mai dese. Foarte dese. Zilnice. Acest miracol se numește cinematograf. Într-un film bun, există momente cheie, momente de **dezînșelare**, spectatorul află că tot

După mii de ani de cultură
învățații n-au găsit încă definiția artei.
Omul simplu spune: «Ceva ce mă farmecă».
Și are dreptate

ce gîndise pînă atunci, gîndise greșit. Că tot ce fusese **Da**, era în realitate **Nu**. O imagine de 10 secunde pe ecran îl face să evoce toată povestea de pînă atunci și să-i judece cu totul **altfel** fiecare scenă. Spectatorul devine autor. Ceva mai mult. O imensă fericire îl cuprinde. Află că toată viața se înșelase, dar că acum a scăpat de această rușine și a devenit, pentru restul vieții, irevocabil inteligent. Valoarea de artă, valoarea de vrajă a unui film se măsoară cu numărul și amploarea acestor momente de dezînșelare și de fericire. Ba mai mult: se întîmplă ca în cursul unei povești, să ne dezînșelăm nu numai des, dar și variat, adică în mod diferit, ba chiar opus. Adică după ce

poveste frumoasă și tot atît de mincinoasă. Fata se bucură acum de simpatiile populației. Un domn bătrîn și miliardar, care trăia retras în palate și pe moșiile sale, prinde dragoste de această fată bravă, curajoasă, generoasă și o împinge să profite de popularitatea ei pentru a ajuta pe mii de oropsiți care trăiau în mizerie. Bogătașii și înalții funcționari ai urbei sînt convinși că fata e sprijinită de mafioți, de aceea le este cam frică de ea. Așa că, ori de cîte ori dînsa le cere un ajutor pentru cutare familie săracă, ei i-l acordă. Eroina noastră, pe baza popularității ei crescînde, începe să lupte pentru votarea unei **legi speciale**, care de zece ani zăcea în sertarele parlamentului, lege de a-

meliorare a condițiilor de trai ale populației sărace. Și, pînă la urmă, legea se votează. Triumf al Ioanei noastre d'Arc. Mindria ei și a bătrînului miliardar filantrop care îi călăuzise pașii în opera ei creștinească revoluționară, în opera ei de haiduc.

Aici, survine, o altă despăcălire. O dezînzolare a tuturor dezînzărilor anterioare. Fata află că, după promulgarea legii, fondurile acordate vor fi **deocamdată** afectate **exclusiv** construcției unei autostrăzi care va uni orașul acela cu țărmul mării, străbătînd o imensă regiune pustie, stearpă, terenuri aparținînd unei societăți elvețiene care avea un singur proprietar: un băiețel de 12 ani. Noua șosea, cu noile orașe care se vor naște, vor face din acele deșerturi care nu valorau nici doi bani, niște bunuri prețioase. Fără să mai vorbim de prețul ridicat al exproprierilor pe parcursul șoselei și al liniilor ferate.

Dar cine era acel băiețel, beneficiarul imensei îmbogățiri? Îl cunoaștem noi bine. Este nepotul miliardarului nostru, al bunului samaritean. Un băiețel care va alina singurătatea și bătrînețele bietului bogătaş.

Vă închipuiți indignarea și consternarea eroinei noastre cînd cunoaște această ultimă dezînzolare. Mai exact: penultimă. Căci bătrînul șacal i se destăinuie. Îi face tandre confidențe. E convins că a săvîrsit

o faptă mare. Căci el avusese un fiu, copil unic, mort în război. Îl va răzbuna și se va răzbuna! Cum? Prin gigantica lovitură dată cu șoseaua la mare, nepotulul său va deveni de o mie de ori mai bogat decît toți bogătașii din Sicilia.

Așadar, nici măcar acea lăcomie a șacalului capitalist care nu se mai satură adunînd ban peste ban, ci altceva, mult mai ticălos și, în felul său, mai grandios. Este un orgoliu de rege, o grandomanie de cap încoronat, care cucerește, pentru ultimul titular al dinastiei, o putere fabuloasă. Și toate acestea, convins că face un lucru pios!

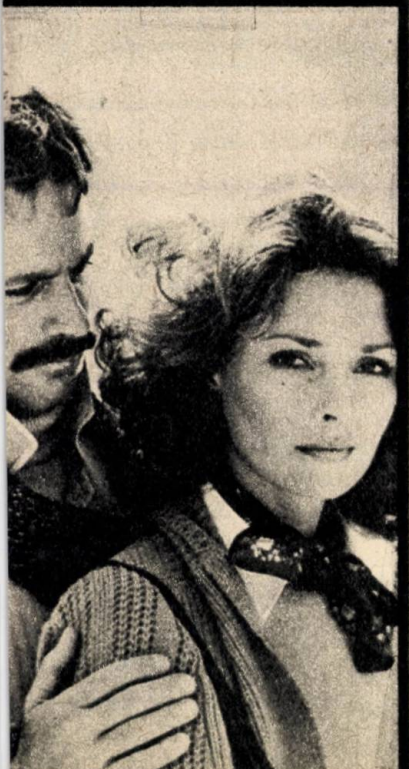
în **Cinci seri**, al lui Mihailkov. Poezie pură, devenită frumusețe epică și intelectuală.

Poezie Cuvînt perfid. Căci ori de cîte ori ni se pare că ceva este foarte frumos și nu putem spune de ce, zicem, cu ifos de om care pricepe lucruri grele: «Este multă, multă poezie în împlinirea asta (sau în ființa asta, sau în activitatea asta, etc., etc.). Dar dacă ne întrebăm cineva ce înțelegem prin poezie, vom amuți. Și pe dinafară și pe dinăuntru. Regretabil. Între altele, pentru că, într-adevăr, poezia s-a schimbat. Poezia de azi nu mai este aceea de pînă acum.



Momentul de adevăr (și frumusețe) din filmul *Mireasa din tren* de Lucian Bratu (cu Aurora Leonte și Gheorghe Visu)

Erori și revelații dramatice în filmul lui Zampa *Oameni respectabili* (în imagine: Franco Nero și Jennifer O'Neil)



Patru dezînzeșări. Fiecare, de o ticăloșie diferită...

Oricît vi s-ar părea de curios, aceste dezînzeșări sînt, din cele mai vechi timpuri, surse de poezie. Doinele, romanțele, poezia lirică, toate acestea sînt opere de co-autor, prin care omul care le recită și le cîntă, își exprimă dureroasele adevăruri sufletești de el descoperite. Romanța cea tristă te umple de o melancolică fericire. O scandăm și o cîntăm, ni-o însușim, îi devenim proprietari, co-autori. E ca o reprezentare pe care ni-o dăruie nouă înșine, cu o operă de artă care e, pe jumătate, și a noastră.

Rușii, popor foarte artist, obișnuiesc, în filmele lor, ca în loc să ne povestească întâmplările prin conversații sau prin comentarii, să puncteze episoadele prin romanțe cîntate, romanțe care explică tot, toate dezînzeșările noastre și ale personajelor. Ca în **Cadavrul viu**, ca

Omul contemporan caută această substanță poetică altfel. Aș spune că vechea poezie era verbală, pe cînd poezia omului contemporan este cinematografică. Vreau să spun că acel mister, acea vrajă, acea explozie de înțelesuri ascunse, acea bruscă apariție de adevăruri, intime, nu se mai obține ca altădată, **numai prin cuvinte**, ci mai ales prin **fapte**, întâmplări, evenimente, purtări, atitudini. Mecanismul poetic e același; doar instrumentul diferă. Și nu înseamnă deloc că noua concepție o alungă pe cealaltă, ci doar că i se adaugă.

Mecanismul e același? Într-adevăr. Ceea ce deosebește proza de poezie este că prima vorbește în fraze, pe cînd poezia se exprimă în vorbe. În poezie, fiecare cuvînt contează și este gîndit intens; în

poezie fiecare cuvânt își varsă toată bogăția lui de înțelesuri. A gândi poetic înseamnă a gândi intens, fiecare cuvânt al frazei. De aici o explozie miraculoasă de tălcuri, de adevăruri nebănuite, de idei nedreptăți-te, de descoperiri încântătoare. Asta permite poeziei să se exprime scurt și bogat. Iar ca plăcere personală, avem aici plăcerea de a descoperi adevăruri noi, de a redescoperi adevăruri uitate; în toate cazurile vom avea plăcerea explorării și găsirii. Dar nu ca în știință, încetul cu încetul, cu răbdare și așteptare, ci brusc, exploziv, ca prin farmec, cu un încântător parfum de supranatural.

Ei bine azi aceeași fermecată operație se poate obține nu numai prin cuvinte ritmate, dar și prin alt soi

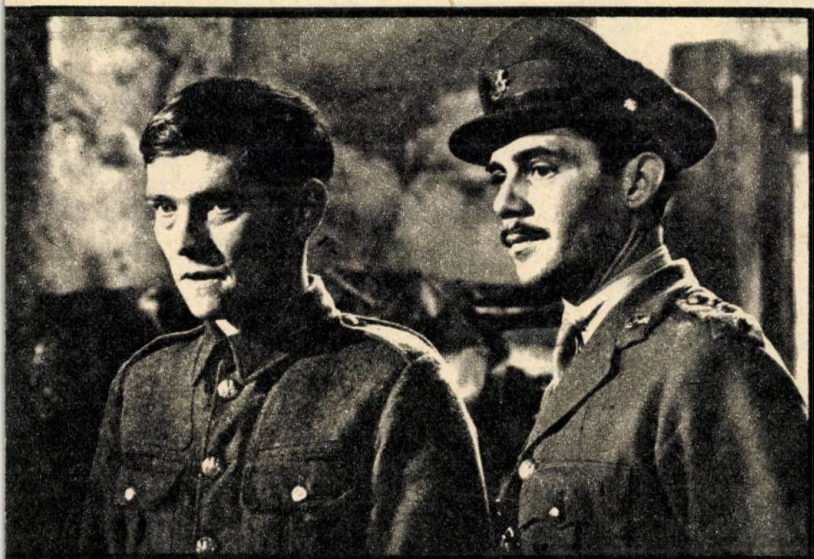
fluvent de vreo prelegere explicativă a autorului. Sensurile, tălcurile disimulate în dosul acțiunilor trebuie să le descopere singur. Odată descoperite, el va broda în jurul lor altele și altele. Un film bun conține câteva zeci de asemenea «momente de adevăr», scene-cheie, plăcerea enormă de a scăpa de eroare, de a nu mai înțelege greșit, și de a te simți năpădit de gânduri noi. Este exact plăcerea pe care cuvintele o dau în poezia veche: doar că acum plăcerea o căutăm și găsim în acțiuni pure. Pure, adică nu comentate, ca în roman. Într-un film celebru, care aparține curentului botezat «realismul poetic», unul din personaje, pictor, zice: «Eu pictez ceea ce este în spatele lucrurilor; pictez ceea ce nu se vede». Prin asta el definea

și-l îmbracă în mii de gânduri ce ne ținesc în minte, gânduri care acoperă fapte de afară cu adevăruri găsite înăuntru. Este poezia lucrurilor, este poezia ghicirii de adevăruri trăite pe loc, în plină istorie. **Poetae vates**, spuneau latinii, adică poeții ghicesc, prorocesc. Omul de azi, ca niciodată în istorie, are nevoie la tot pasul să citească viața, să descifreze, îndărătul măștilor puse de trecut, adevărul de astăzi. Și cinematograful îi dă această putință. Căci un film bun este tocmai o colecție de asemenea momente care durează o jumătate de minut, dar care trezesc în minte o întreagă lume. Un film este asta, sau nu mai este de loc. Cinematograful a adus pe lume o poezie nouă, așa de necesară, așa de indispensabilă, omului de astăzi. Iată de ce acest fel de operație poetică este indisolubil legată de mintea omului contemporan. După **homo faber**, după **homo sapiens**, timpurile noastre au adus în scenă pe **homo cinematograficus**, titular al unei poezii noi. O poezie care aduce nu numai desfătare, ca cea de odinioară. Aduce mult mai mult: aduce fericire.

Fericirea nu e o vorbă goală, ci o operație simplă și măsurabilă. Este banalul verb: **a reuși**. Dar nu oricum, ci a reuși... tot timpul, mereu, în fiecare zi. Este oare asta posibil? Spuneam că literatura, și mai ales poezia și filmul, ne dă prilejul să ne **dezînșelăm**, adică să aflăm că, în cutare problemă, tot ce crezusem până atunci fusese greșit, dar că acum am scăpat de această pacoste. Călinescu spunea: «eu, cărțile, nu le citesc, ci le traduc». Poezia și filmul sînt, mai mult ca oricare gen de artă, izvoare de zădărnice fericire. Din cele opt sau zece filme ale săptămînii, este imposibil să nu existe măcar unul care să ne procure acel viraj mental prin care tot ce fusese **DA** să devină **NU** și viceversa. Același lucru și cu poezia lirică. Și ea, cum zicea Călinescu, trebuie «tradusă» din limba în care fusese scrisă în limba maternă a cititorului. Căci fiecare limbă are, îndărătul cuvintelor spuse, adevăruri ascunse. Formidabilă operație, care înseamnă că, pe o anumită chestiune, ai fost pînă atunci toată viața, un nerod, dar că de acum înainte ai devenit, pentru restul vieții, iremediabil deștept. Se poate fericire mai mare decît aceea de a descoperi că ai scăpat de 30 de ani de idiotie și că ai inaugurat alți 30, 40, 50 de ani de inteligență garantată. Ei bine, există două îndeletniciri care oferă îndărătul cuvintelor spuse, alte cuvinte: nespuse, ascunse; cuvinte secrete, care diferă de la limbă la limbă.

Fiecare limbă își are un subtext propriu, diferit de cel al altor limbi. Iată pentru ce poezia, atît cea a versurilor cît și cea a povestirii (mai ales a prevestirii cinematografice) sînt adevărate școli unde se învață meșteșugul fericirii.

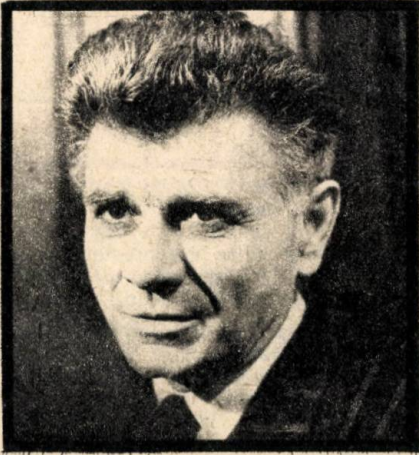
D.I. SUCHIANU



O oră și jumătate de cutremurător adevăr despre război, ca mutilare umană (Pentru țară și rege de Joseph Losey, cu Tom Courtenay și Dirk Bogarde)

de ritm, unde cadența o dau nu vorbe de vers, ci întâmplări de viață, povești trăite. Cinematograful a făcut posibilă inaugurarea acestui nou compartiment de poezie. Veți spune poate că fapte, povești, evenimente existau și înainte de apariția artei a șaptea. Erau romanul, nuvela, schița, piesa de teatru. Nu. Acestea lucrează altfel decît filmul. O povestire literară prezintă nu numai fapte, acțiuni, dar și analize amănunțite ale gândurilor personajelor, la care se mai adaugă și păreri personale ale povestitorului, explicații date de el, mici reflecțiuni care obligă pe cititor să înțeleagă și dînsul la fel. **Toate acestea sînt interzise în cinematograful.** Acolo spectatorul, și numai el, trebuie să ghicească, îndărătul faptelor, semnificații pe care acțiunile personajului le ascund. Spectatorul nu e in-

totodată cinematograful și poezia. Filmul ne dă voie să declanșăm, pe întinsul unei clipe, o erupție de gânduri noi, de adevăruri neștiute. La vechea poezie a vorbelor și versurilor, arta a șaptea a adăugat poezia lucrurilor, a hotărîrilor și a împrejurărilor. Este o poezie nouă și cit de tare potrivită cu vremurile cîmpit de agitate în care trăim! Niciodată omul nu a simțit mai tare nevoia să rupă masca pe care așa de des o poartă lucrurile, faptele, acțiunile semenilor noștri; s-o smulgă de pe fața întâmplărilor, și să citească adevărul; să descifreze viața, aducînd ordine în ideile multe care se năpustesc în minte la fiecare din acele, cum le numeam, «clișee de frumusețe și de adevăr». Este același mecanism ca și în poezia cealaltă, făcută din versuri și vorbe. Sensul lor adevărat, din cînd în cînd, îl descoperim



Gînduri prinse în patru rînduri

Mergi în sat și-ntreabă-l cum
Vii acasă, fă cum știi
Fericit de vrei să fii
Nu rîvni la ce-i în drum.

Pe corbi critica îi cruță
Și omoară porumbeii.
Cunoști de departe leii
Și de-aproape pe maimuță.

O mină spală pe alta?
Nu mereu se potrivește.
Cînd nebunul bate balta
Pe el singur se stropește.

Ești bun! Nimeni n-o să te muște.
Ești bun? Mereu vei fi începător.
Cînd vulturul se-nalță în zbor
Nu prinde muște.

Așa cum e înalt și gros,
Boxeur ar fi... dar e fricos
În artă-i mult mai bine-frate
De «joacă» prost nimeni nu-l bate.

De cînd te știu îți este jenă
Să joci prostii. E foarte drept
Ca să faci pe prostu-n scenă
Trebuie să fii deștept.

Gindește-te întotdeauna
La ce-a pățit Adam mușcînd din
măr.
Din laudă s-a zămislit minciuna
Din indignare, primul adevăr.

Prin unire cresc cei mici
Și prin vrajbă pier cei mari
Dacă n-ar fi fost tătari
Nu s-ar fi găsit voinici.

Cunoști proasta după poale
Și pe prost că e fudul
Nu fi în stăpîn credul
Fă-ți din cuget pernă moale.

Ce fac? Păi ce să fac?... și trec
Doi pași, un altul... Iar ce mai fac?
Ce vezi... Și tac.
Dar tu? Ce faci?... Păi de... Și plec.

Ernest MAFTEI

Pe țărmul tău iubire...

text de muzică ușoară

...am fost;
Fata morgana rîzînd
Mi-a adus pustiul sub
pleoape.

Am fost,
Și-am pierit însetat,
Cu apa, de buze aproape.

Am fost,
Ca un foc pe comori
Existai, fără a exista.

Am fost,
Dispăreai, apăreai
Mîna-n gol căuta mîna ta...

Am fost...
M-am întors pricepînd
C-amăgire ți-e numele drept...

Am fost,
Nu erai și nu ești...
Totuși încă mai cred. Și te-aștept.

Flavia BUREF



Gînd de seară

Voi avea un cal de lemn
Și o sabie cu teacă,
Un coif mare de hirtie,
Ca un semn de voinicie.
Voi avea o șapcă nouă
Și în spate un ghiozdan,
Număr scris pe uniformă,
Semn c-a mai trecut un an.



Voi avea un zmeu albastru
Și o bicicletă mare,
Ghete cu patine bune,
Semn că am intrat în lume.
Voi avea o floare-n mînă
Și un plic c-o poezie,
Și-o întrebare care sună
«Doamne, de ce întîrzie?»
Voi avea tîmple albe
Și copii și chiar nepoți,
Zile încă însoțite.
Gînduri bune pentru toți.
Voi avea... ce voi avea?
Un pled și un balansoar,
Sau poate... așa ceva...
Voi avea un vis frumos...
Se făcea că am plecat...
Aerul e tare... gros...
Oare-am fost?... sau am uitat?

Radu DUNĂREANU



Ca piatra de stibină

Aud cum strînge vremea-n nervii
mei

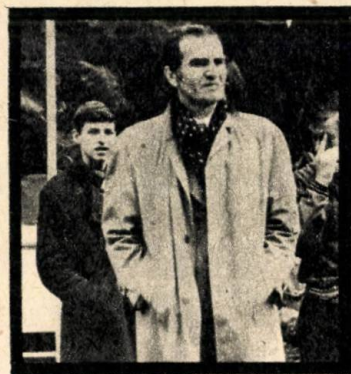
Atîta oboseală și răbdare...
Că nu mai știu murînd, pe ce temei,
Tot coborînd, afla-voi vreo urcare..
Aud tipînd durerea în stibină,
Că-n mil de ace ea încremeni;
De orice mineral pîrînd străină,
În forma ei, văd starea de-a grăi.
Sau revenind ca luna siderală
Ce-n jurul stelei fixe — s-a oprit
Spre a spulbera greșita îndoială.
«Răul slăvit» și bunul pedepsit,
Stibină, eu, tot îngerînd albastru,
Ajuns-am ca și Morfo Aurora...
Fluturi căzuți din nu știu care astre
Și pedepsiți de ochii tuturoră.
Necunoscuți ca scrisul vechi de-
motiv,
Noi ne-am păstrat întregul și aspirul
Neîmprăștiindu-ne în chip haotic...
Cerul ni-e caier — noi doar toarcem
firul.
Comunicînd ca orga din stibină
Cu înălțimi ce trec prin nervii mei,
Eu cînt și împletresc și caut vină
Cenușilor ce-au ars fără scînteii.

Alta VICTORIA

Zbor în neant

Nu aș fi vrut ca morții
Să stea aicea lîngă noi,
Ci aș fi vrut să iasă din țărîna
Și să ne dea dreptatea înapoi.
Eu nu mă lepăd de-adevăr
Și nu mă lepăd de vecie.

Dar vii fiind printre noi iar
Putem intra în veșnicie.
Pe pămînt stă să plouă
Cu stropi de rouă.
Nimeni nu ne mai știe
De-aici în vecie.
E un calendar cu ultima filă ruptă
Și streășina cu porumbei rămîne
mută



De te-ntrebi ce-i cu ei?...
Și-așa te-arunci de la etajul trei.

Emanoil PETRUT
noiembrie 1979

Cumpăna lipsei de dorințe

Acolo, la capătul gîndului
Unde începe pustia nesfîrșită a
oboselii
Acolo, la granița dintre Vreau
Și nu mă mai interesează nimic,
Îmi port cîteodată sufletul.



Și acolo în cumpăna neclintită
A lipsei de dorință
Deslușesc, câteodată, adevăruri
Atît de crude
Încît îmi vine să plîng.
Dar pentru că mă aflu «acolo»,
Lîngă deșertul sur al dezinteresului,
Ochiul îmi rămîne sec
Iar adevărurile nu mă ating
Decît ca adieri
Stîrnite de niște aripi
Care-au devenit demult cenușă.

1970

Cugetări

Într-o zi
Am stat de vorbă
Cu un pom.
Nu mai știu
Ce i-am spus,
În orice caz
Mi-a răspuns:
— Mai stai dracului,
Oleacă, locului!

Irosire

Azi noapte am rămas
Singur, eu
Fără dumnezeu.
Atît am așteptat;
M-am și aplecat
Spre lăuntru, în mine,
Să văd cît se poate mai bine
Ca-ntr-un puț, stele,
Comorile mele.
N-am deslușit nimic.
Doar un clipocit
Beznă și umezeală.
Păcat de-osteneală.

Amza PELLEA

În paginile următoare:

Premiile acordate actorilor români de film între anii 1949 - 1980

(în ordine alfabetică)

Fișe întocmite de
Dan DAVLEA

La închiderea almanahului:

Premiile acordate actorilor români de film în anul 1981

Festivalul de la Costinești

Premiul de interpretare feminină:

- Valeria Seciu — pentru rolul Irina din filmul *Bună seara, Irina!*

Premiul de interpretare masculină:

- Dorel Vișan — pentru rolurile Maiorul din filmul *O lacrimă de fată* și Primul secretar din filmul *Probleme personale*
- Premiul special al juriului pentru interpretare masculină:
Ion Caramitru — pentru rolul Luchian din filmul *Ștefan Luchian*

Premiile Asociației cineaștilor din R.S.R. pe anul 1980

Premiul pentru interpretare feminină (ex-aequo):

- Ioana Crăciunescu — pentru rolul Ana în filmele *Blestemul pămîntului* — *Blestemul iubirii*
- Tora Vasilescu — pentru rolul Ani în filmul *Proba de microfon*
- Premiul pentru interpretare masculină:
Florin Piersic — pentru rolul Mărgelatu din filmul *Drumul oaselor* și rolul Cuza Vodă din filmul *Rug și flăcău*

Premiile acordate actorilor români de film

Premii de interpretare feminină



Elena Albu:

● Diploma de onoare a Asociației Cineaștilor din România (ACIN) pe anul 1979, pentru rolul Ela din filmul **Între oglinzi paralele**, r: Mircea Veroiu.

Violeta Andrei:

● Premiul ACIN pe anul 1978, pentru rolul Ioana din filmul **Eu, tu și Ovidiu**, r: Geo Saizescu



Marga Barbu:

● Premiul ACIN pe anul 1971 pentru rolurile interpretate în filmele **Haiducii** (Anița), r: Dinu Cocea

și **Facerea lumii** (Irma), r: Gheorghe Vitanidis.



Leopoldina Bălănuță:

● Premiul ACIN pe anul 1972 pentru rolul Fefelega din filmul **Nunta de piatră**, r: Mircea Veroiu și Dan Pița.

● Premiul Oscar (ex aequo) pentru un rol episodic (rolul Fefelega din filmul **Nunta de piatră**, r: Mircea Veroiu și Dan Pița) la festivalul internațional al filmului de la Ciudad de Panama (Republica Panama), 1974.

● Premiul III la prima ediție (1977) a Festivalului național «Cîntarea României», pentru rolul Mara din filmul **Dincolo de pod**, r: Mircea Veroiu.



Ioana Bulcă:

● Premiul ACIN pe anul 1971, pentru rolul Doamna Stanca din filmul **Mihai Viteazul**, r: Sergiu Nicolaescu.

Catrinel Dumitrescu:

● Premiul ACIN pe anul 1979, pentru rolul Geta Mutu din filmul **Omul care ne trebuie**, r: Manole Marcus



Stela Furcovici:

● Premiul I la cea de-a II-a ediție (1979) a Festivalului național «Cîntarea României»



țarea României», pentru rolul titular din filmul **Ecaterina Teodorescu**, r. Dinu Cocea.



Monica Ghiuță:

● Diploma de debut în cinematografie la cea de-a III-a ediție (1966) a Festivalului național al filmului de la Mamaia, pentru rolul Gia din filmul **Vremea zăpezilor**, r. Gheorghe Naghi.



Maria Junghietu:

● Mențiune specială pentru interpretarea unui rol episodic (rolul Gabi din filmul **Proba de microfon**, r. Mircea Daneliuc) la cea de-a III-a ediție (1980) a Festivalului filmului pentru tineret de la Costinești.



Draga Olteanu-Matei:

● Premiul ACIN pe anul 1975, pentru rolurile interpretate în filmele **Ilustrate cu flori de cîmp** (nașa), r. Andrei Blaier și **Filip cel bun** (responsabila), r. Dan Pița.



Anda Onesa:

● Premiul celei de-a II-a ediții (1978) a Festivalului filmului pentru tineret de la Costinești, pentru rolul Anișoara din filmul **Septembrie**, r. Timotei Ursu.
● Premiul II la cea de-a II-a ediție (1979) a Festivalului național «Cîntarea României» pentru rolul Anișoara din filmul **Septembrie**, r. Timotei Ursu.
● Premiul celei de-a XXII-a ediții (1980) a Festivalului internațional al filmului de la Karlovy Vary (R.S. Cehoslovacă), pentru rolul titular din filmul **Duioș Anastasia trecea**, r. Alexandru Tatos.



Luiza Orosz:

● Premiul ACIN pe anul 1973, pentru rolul Rafira din filmul **Vifor-nița**, r. Mircea Moldovan.

Eliza Petrărescu:

● Premiul ACIN pe anul 1974, pentru rolul circiumăresei din filmul **Duhul aurului**, r. Mircea Veroiu și Dan Pița.



Irina Petrescu:

● Premiul primei ediții (1964) a Festivalului național al filmului de la Mamaia, pentru rolul Sonia din filmul **Străinul**.
● Premiul celei de-a III-a ediții (1966) a Festivalului național al filmului de la Mamaia, pentru rolul Anca din filmul **Duminică la ora 6**, r. Lucian Pintilie.
● Premiul celei de-a VI-a ediții (1969) a Festivalului internațional al filmului de la Moscova (U.R.S.S.) pentru rolul Ana Patriciu din filmul **Răutăciosul adolescent**, r. Gheorghe Vitanidis.
● Premiul ACIN pe anul 1971, pentru rolul principal din filmul **Făcerea lumii**, r. Gheorghe Vitanidis.





Margareta Pislaru:

● Diploma de debut în cinematografie la cea de-a III-a ediție (1966) a Festivalului național al filmului de la Mamaia, pentru rolul Iulia din coproducția româno-sovietică **Tunelul**, r. Francisc Munteanu.

Maria Ploae:

● Premiul II la prima ediție (1977) a Festivalului național «Cintarea României», pentru rolul Sida din filmul **Dincolo de pod**, r. Mircea Veroiu.



Margareta Pogonat:

● Premiul ACIN pe anul 1972, pentru rolul principal din filmul **Drum în penumbră**, r. Lucian Bratu.
● Premiul ACIN pe anul 1973, pentru rolurile interpretate în filmele



Zestrea (Liviu) și Dragostea începe vineri (Marieta), r. Virgil Calotescu.

Valeria Seciu:

● Premiul ACIN pe anul 1978, pentru rolul Ana din filmul **Înainte de tăcere**, r. Alexa Visarion.



Ana Szeles:

● Premiul celei de-a II-a ediții (1965) a Festivalului național al filmului de la Mamaia, pentru rolul Ilona din filmul **Pădurea spînzuraților**, r. Liviu Ciulei.



Rodica Tapalagă:

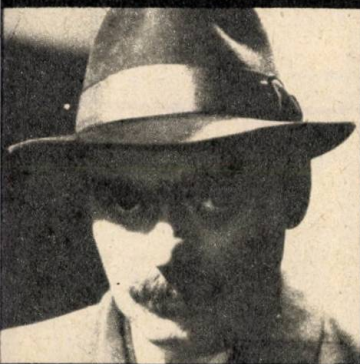
● Premiul ACIN pe anul 1976, pentru rolul Aglaia din filmul **Tânărul Scatiu**, r. Dan Pița.



Tora Vasilescu:

● Premiul ACIN pe anul 1975, pentru rolul Maria din filmul **Cursa**, r. Mircea Daneliuc.
● Premiul primei ediții (1977) a Festivalului filmului pentru tineret de la Costinești, pentru rolul Maria din filmul **Cursa**, r. Mircea Daneliuc.
● Premiul celei de-a III-a ediții (1980) a Festivalului filmului pentru tineret de la Costinești, pentru rolul principal din filmul **Proba de microfon**, r. Mircea Daneliuc.

Premii de interpretare masculină



Mircea Albulescu:

● Premiul ACIN pe anul 1972, pentru rolul principal din filmul **Puterea și Adevărul**, r. Manole Marcus.



Ion Besoiu:

● Premiul celei de-a II-a ediții (1965) a Festivalului național al filmului de la Mamaia, pentru rolurile interpretate în filmele **Neamul Șoimăreștilor** (Ștefan Tomșa), r. Mircea Drăgan și **Cartierul veseliei** (Pietraru), r. Manole Marcus.



Toma Caragiu:

● Premiul ACIN pe anul 1977 acordat post-mortem pentru întreaga creație cinematografică.



Ion Caramitru:

● Mențiune specială ACIN pe anul 1974, pentru rolurile interpretate în filmele **Porțile albastre ale orașului** (Șerbănescu), r. Mircea Mureșan, și **Stejar — extremă urgentă** (Werner von Richter), r. Dinu Cocea.

Ilarion Ciobanu:

● Premiul celei de-a III-a ediții (1966) a Festivalului național al filmului de la Mamaia, pentru rolurile interpretate în filmele **Răscoală** (Petre Petre), r. Mircea Mureșan și **Vremea zăpezilor** (Pavel Pavel), r. Gheorghe Naghi.



șan și **Vremea zăpezilor** (Pavel Pavel), r. Gheorghe Naghi.

● Premiul ACIN pe anul 1971, pentru rolurile interpretate în filmele **Asediul** (Drăgan), r. Mircea Mureșan și **Frații** (Ilarion) r. Mircea Moldovan și Gică Gheorghe.

● Premiul ACIN pe anul 1973, pentru rolul comisarului Mihai Roman interpretat în filmele **Ultimul cartuș**, r. Sergiu Nicolaescu, **Conspirația**, r. Manole Marcus și **De parte de Tipperary**, r. Manole Marcus.



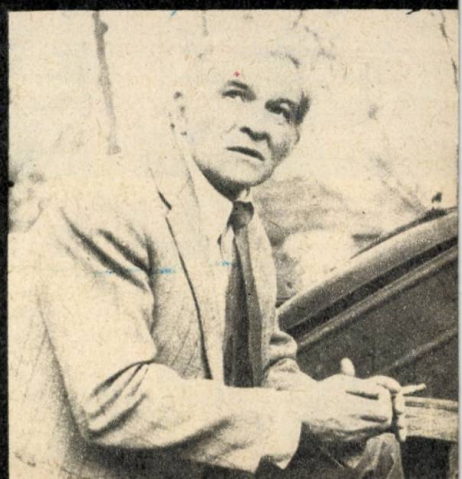
Ștefan Ciubotărașu

● Premiul primei ediții (1964) a Festivalului național al filmului de la Mamaia, pentru rolul Octavian Sabin din filmul **Străinul**.

Gheorghe Cozorici:

● Premiul ACIN pe anul 1979, pentru rolul principal din filmul **Clipa** r. Gheorghe Vitanidis.

● Premiul I la cea de-a II-a ediție (1979) a Festivalului național «Cin-tarea României», pentru rolul principal din filmul **Clipa**, r. Gheorghe Vitanidis.





Mircea Diaconu:

- Premiul III la prima ediție (1977) a Festivalului național «Cintarea României», pentru rolul principal din filmul **Mere roșii**, r: Alexandru Tatos.
- Premiul primei ediții (1977) a Festivalului filmului pentru tineret de la Costinești, pentru rolul titular din filmul **Filip cel bun**, r: Dan Pița.
- Premiul celei de-a III-a ediții (1980) a Festivalului filmului pentru tineret de la Costinești, pentru rolul Ilarie din filmul **Casa dintre câmpuri**, r: Alexandru Tatos.

Gheorghe Dinică:

- Premiul ACIN pe anul 1972, pentru rolurile interpretate în filmele **Explozia** (Salamandră), r: Mircea Drăgan, **Felix și Otilia** (Stănică Rațiu), r: Iulian Mihu, **Bariera** (Călărețu), r: Mircea Mureșan, **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte** (notarul), r: Sergiu Nicolaescu și **Cu mâinile curate** (Lăscărică), r: Sergiu Nicolaescu.
- Premiul ACIN pe anul 1975, pentru rolul Marin din filmul **Ilustre cu flori de câmp**, r: Andrei Blaier.
- Premiul celei de-a XX-a ediții (1976) a Festivalului internațional al filmului de la Karlovy Vary (R.S. Cehoslovacă), pentru rolul principal din filmul **Prin cenușa imperiului**, r: Andrei Blaier.
- Premiul I la prima ediție (1977) a Festivalului național «Cintarea României» pentru rolurile interpretate în filmele **Prin cenușa imperiului** (diplomatul), r: Andrei Blaier și **Cuibul salamandrelor** (George Salamandră), r: Mircea Drăgan.



Ion Dichiseanu:

- Premiul ACIN pe anul 1979, pentru rolul Tudor Cernat din filmul **Clipa**, r: Gheorghe Vitanidis.
- Premiul II la cea de-a II-a ediție (1979) a Festivalului național «Cintarea României», pentru rolul Tudor Cernat din filmul **Clipa**, r: Gheorghe Vitanidis.



Fory Etterle:

- Premiul ACIN, pe anul 1973 pentru rolul Salvator Varga interpretat în filmele **Conspirația și De parte de Tipperary**, r: Manole Marcus.

Fabian Ferencz:

- Mențiune ACIN pe anul 1974, pentru rolul Bartha Bela din filmul **De bunăvoie și nesilit de ni-meni**, r: Maria Callas Dinescu.



Ștefan Iordache:

- Mențiune specială la cea de-a XIV ediție (1964) a Festivalului internațional al filmului de la Karlovy Vary (R.S. Cehoslovacă) pentru rolul titular din filmul **Străinul**.
- Premiul ACIN pe anul 1978, pentru rolul principal din filmul **Ediție specială**, r: Mircea Daneliuc.
- Premiul celei de-a II-a ediții (1978) a Festivalului filmului pentru tineret de la Costinești, pentru rolurile interpretate în filmele **Ediție specială** (Olaru), r: Mircea Daneliuc și **Doctorul Poenaru** (Pascal), r: Dinu Tănase.
- Premiul II la cea de-a II-a ediție (1979) a festivalului național «Cintarea României», pentru rolul principal din filmul **Ediție specială**, r: Mircea Daneliuc.

Ernest Maftei:

- Premiul III la prima ediție (1977) a Festivalului național «Cintarea României» pentru rolul Sava Petrache din filmul **Osinda**, r: Sergiu Nicolaescu.



Remus Mărgineanu:

- Diploma de onoare ACIN pe anul 1979, pentru rolul Dumitrache din filmul **Vacanță tragică**, r: Constantin Vaeni.





George Motoi:

● Premiul ACIN pe anul 1974, pentru rolul principal din filmul **Trecătoarele iubiri**, r. Malvina Urșianu.

Sergiu Nicolaescu:

● Premiul ACIN pe anul 1974, pentru rolurile interpretate în filmele **Nemuritorii** (căpitanul Andrei) și **Un comisar acuză** (comisarul Moldovan), r. Sergiu Nicolaescu.



Sebastian Papaiani:

● Premiul primei ediții (1964) a Festivalului național al filmului de la Mamaia, pentru rolul principal din filmul **Un suris în plină vară**, r. Geo Saizescu.

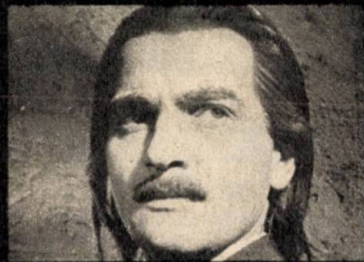


Amza Pellea:

● Premiul ACIN pe anul 1971 pentru rolul titular din filmul **Mihai Viteazul**, r. Sergiu Nicolaescu.
● Premiul ACIN pe anul 1976, pentru rolul principal din filmul **Osînda**, r. Sergiu Nicolaescu.
● Premiul celei de-a X-a ediții (1977), a Festivalului internațional de la Moscova (U.R.S.S.) pentru rolul principal din filmul **Osînda**, r. Sergiu Nicolaescu.

Emanoil Petru:

● Premiul primei ediții (1964) a Festivalului național al filmului de la Mamaia, pentru rolul titular din filmul **Tudor**, r. Lucian Bratu.
● Premiul ACIN pe anul 1971, pentru rolul Trandafir din filmul **Frații** r. Mircea Moldovan și Gică Gheorghie.
● Premiul II la cea de-a II-a ediție (1979) a Festivalului național «Cîntarea României», pentru rolul Domniei Panait din filmul **Clipa**, r. Gheorghe Vitanidis.



Florin Piersic:

● Premiul III la prima ediție (1977) a Festivalului național «Cîntarea României» pentru rolul titular din filmul **Pîntea**, r. Mircea Moldovan.



Victor Rebengiuc:

● Premiul ACIN pe anul 1976, pentru rolul titular din filmul **Tănase Scatiu**, r. Dan Pița.
● Premiul I la prima ediție (1977) a Festivalului național «Cîntarea României», pentru rolul titular din filmul **Tănase Scatiu**, r. Dan Pița.
● Premiul I la cea de-a II-a ediție (1979) a Festivalului național «Cîntarea României», pentru rolurile principale din filmele **Buzduganul cu trei peceți**, r. Constantin Vaeni și **Doctorul Poenaru**, r. Dinu Tănase.

Ștefan Sileanu:

● Premiul III la cea de-a II-a ediție (1979) a Festivalului național «Cîntarea României», pentru rolul titular din filmul **Vlad Tepeș**, r. Doru Năstase.



Dorel Vișan:

● Mențiune specială pentru interpretarea unui rol episodic (rolul tatălui lui Filimon din filmul **Mireasa din tren**, r. Lucian Bratu) la cea de-a III-a ediție (1980) a Festivalului filmului pentru tineret de la Costinești.



Viața mea...



«Am rămas o romantică», îmi spunea Ingrid Bergman cu exact opt ani în urmă, în decembrie 1973, în cabina ei de la londoniezul Alberly Theatre

unde a avut amabilitatea să mă primească între matineu și spectacolul de seară al piesei «Nevasta credincioasă» de Somerset Maugham, în regia actorului-regizor John Gielgud.

Ceea ce m-a frapat atunci nu a fost nici frumusețea, nici farmecul, nici tinerețea actriței cunoscute de pe ecran din atâtea și atâtea roluri (Intermezzo, Casablanca, Cui îi bate ceasul, Lumina de gaz, Stromboli, Anastasia, Vă place Brahms?, Floarea de cactus) — frumusețe, farmec și tinerețe sustrasă parcă la cei, atunci, aproape 60 de ani, ca printr-o vrajă numai de ea știută, amprentelor scurgerii vremii; ceea ce m-a frapat atunci la acea întâlnire a fost extrema ei simplitate și naturalitate. Nu aveam în față o divă, ci o femeie pe cât de frumoasă

Cea mai mare recompensă a unui actor rămîne prețuirea publicului

pe atât de simplă și naturală, care-și lua cina sumară — un picior de pui rece, un strugure, un pahar cu lapte — în timp ce mă invita să iau loc, cu acel aer dezinvolt propriu marilor actori, cu care părea să spună: «nimeni mai firesc decît să ne fi întâlnit».

Aceeași simplitate și naturalitate-am regăsit în volumul ei de memorii «Viața mea», scris și măr-

turisit ca atare (spre deosebire de atâtea alte biografii de vedete ce se proclamă singurele autoare) împreună cu un gazetar, prieten apropiat, Alan Burgess. Pagini ale unei vieți nescutite de încercări dintre cele mai grele, întotdeauna depășite cu bravură și demnitate, fără urmă de reproșuri sau ranchiună — pagini ale unei vieți recompensată, desigur, de strălucirea gloriei, dar și ea asumată cu măsura pe care ți le dă inteligența aliată cu talentul.

«Cea mai mare recompensă a unui actor rămîne legătura cu publicul și prețuirea sa», îmi spunea, tot atunci Ingrid Bergman. De această prețuire actrița a fost înconjurată timp de o jumătate de secol (a debutat, pe ecran, în Suedia, în 1934, cînd avea 17 ani), în cele aproape 50 de filme, în cele peste 2 000 spectacole de teatru susținute pe diferite meridiane, în America, Europa și Australia. La rîndul ei actrița a dăruit, prin talentul și chipul său, o bună parte de celebritate Hollywoodului. Trei premii Oscar pentru rolurile din **Casablanca** (1944), **Anastasia** (1956), **Crima din Orient Express** (1974); talent și chip care au scris un întreg capitol din istoria filmului mondial.

Nimic mai firesc ca memoriile Ingrid Bergman să includă, astfel, mărturii despre viața altor oameni de film și de teatru, mărturii transformate chiar în istoria care a modelat realitatea și legendele artei a șaptea. Am selectat din volumul apărut în Delacorte-Press — New York și în Editura Fayard — Paris, 1980, citeva din întîlnirile lui Ingrid Bergman cu actori, regizori și scriitori, spre a putea pătrunde, încă o dată, în compania lor în lumea secretă din spatele scenei și ecranului.

A.D.

Suedia a dăruit filmului mondial două vedete neegalate nu numai prin talent, frumusețe și farmec dar și ca inteligență și personalitate: Greta Garbo și Ingrid Bergman. Amîndouă au ajuns la celebritate prin intermediul filmului hollywoodian, dar fără să se confunde cu dogmele lui. Cele două superstaruri s-au admirat numai de la distanță, iar unica lor întîlnire, așa cum reiese din memoriile lui Ingrid Bergman, nu pare să fi depășit hotarele unei întîlniri dintre două rivale.

«Frumusețea ei era incomparabilă, și cred că toate rolurile ei erau de-a dreptul prodigioase. Dar Garbo nu dorea să mă întîlnească. Poate că vedea în mine o rivală. Cînd am ajuns la Hollywood (în

1939 n.n.), soțul meu m-a sfătuit să-i trimit câteva flori. Ceea ce am și făcut.

Mi-a răspuns printr-o telegramă, scria că ar fi încântată să mă întâlnească când voi fi liberă și îmi cerea numărul de telefon. Urma să stau la Hollywood trei luni. Trimisese o telegramă în chiar prima săptămână, dar răspunsul a sosit tocmai înaintea plecării. La scurt timp după aceea i-am spus lui George Cukor, știind că este prieten cu Garbo, că eram de tristă că nu am întâlnit-o, dar că telegrama ei ajunsese abia înaintea plecării mele. George a început să râdă și mi-a spus: «Nici nu ți-ar fi trimis telegrama dacă n-ar fi fost sigură că plecai imediat».

În anii următori am avut adesea ocazia să o văd cînd filmam la Metro Goldwyn Mayer, Familia Stoddard. Aveam atunci dreptul la statutul de vedetă — vedetele erau actorii al căror nume apărea pe generic înainte de titlul filmului! — dar cum toate cabinele vedetelor erau ocupate, mi s-a improvisat una în clădirea de alături. Bineînțeles, la Grete Garbo se afla în cea mai bună clădire. Afară așteptau două limuzine negre: una pentru Greta, alta pentru mine, deși locurile de filmare nu erau departe. Le-am spus că ador să merg pe jos și că nu aveam nevoie de mașină. Drept să spun, mi se părea grotesc să te sui într-o mașină pentru cîteva metri. Dar secretara mi-a spus pe loc: «Dacă refuzi mașina, șoferul pierde slujba, și cum are de hrănit o familie nu ar fi prea frumos din partea ta». Am renunțat să merg pe jos.

Prima dimineață, Garbo și cu mine, amîndouă suedeze, deci extrem de punctuale, ieșeam, la nouă fix din lojele noastre și ne îndreptam către mașinile parcate una lângă cealaltă. Dar ea nu îmi dădu nici cea mai mică atenție. Mi-am spus că nu are nici un rost să o salut eu, spre a nu se simți jenată. În zilele următoare, pentru a evita repetarea incidentului, stăteam la fereastră pînă cînd o vedeam plecînd și abia apoi ieșeam și eu.

Mai tîrziu, era din nou cît pe aci să ne întîlnim datorită unui prieten comun, desenatorul suedez Einar Nerman. El hotărî să ne invite la masă pe amîndouă, dar nu a trecut mult și mi-a spus: «Garbo nu e încă pregătită să te întîlnească». Mesajul m-a surprins. Ce însemna «nu e pregătită»? Mai tîrziu, Einar îmi spuse: «Nu pleca acum, Greta se întoarce la Hollywood și trebuie să vă întîlniți». Dar i-am răspuns: «Nu, Einar, nu este posibil. Știu că nu vrea să mă vadă. Nu ar aprecia deloc invitația ta». Și am plecat.

Mulți ani au trecut de atunci. Mă aflam odată cu soțul meu Lars Schmidt la o petrecere la La Barbade, cînd un grup de oaspeți, printre care se afla și Greta Garbo, își făcu apariția. Cum am zărit-o, m-am întrebat: cum se vor petrece lucrurile de astă dată? Vom reuși oare să spargem gheața? Am coborît în

grădină unde m-am pierdut printre invitați.

Lars și cu alți prieteni suedezi vorbeau cu ea și cred că ea a întrebat ceva despre mine căci privea în direcția unde mă aflam. Curînd a ieșit și ea în grădină și a venit către mine. Eram atât de emoționată încît nu știam ce să spun. Ea a fost cea care a început conversația. «Dacă am înțeles bine v-ați îndrăgostit de acest colț numit La Barbade și intenționați să cumpărați un mic teren». I-am răspuns: «Este adevărat, am descoperit o plajă minunată nu departe de aici, și ne gîndeam să ne facem o casuță».

— În locul vostru nu aș face așa ceva. Aici se fură totul.

— Dar va fi o casă foarte simplă, fără nici un obiect de valoare. Vom petrece aici două luni pe an și în rest o vom închiria.

— Dar o să vă fure toate hainele.

— Hainele? Dar aici ai nevoie numai de un costum de baie, un sort și un pantalon. Dacă cineva va pofti la ele nu are decît să le ia!

Nu mi-a răspuns nimic. După o clipă s-a ridicat și conversația noastră a luat sfîrșit. Și întîlnirile noastre deasemeni. Poate că asta explică atitudinea ei în fața vieții. Îi era frică. Frică să nu fie furată, să nu rămîna fără nimic.

Cu timpul, prima noastră întîlnire de la Metro îmi apare destul de tristă. Eram atunci la începutul carierei mele, iar ea, fără să o știe încă, se afla la sfîrșitul ei — coincidența asta m-a frapat întotdeauna. Ea filma **Femeia cu două fețe**. Filmul nu a mers prea bine și ea a fost atât de afectată, încît niciodată nu a mai acceptat să joace. Era femeia cea mai frumoasă, cea mai dotată pe care puteai să ți-o închipui, avea 35 de ani și, de pe o zi pe alta, s-a oprit să lucreze. Cum a putut oare de-a lungul atîtor ani să se trezească dimineață fără nici un scop? Cînd ai copii, nepoți, este altceva, dar singură...

Un ospăț pantagruelic

În cu totul alți termeni reține celebra actriță suedeză întîlnirea ei cu umorul regizorului de origine britanică Alfred Hitchcock.

«Trebuia să se facă orele șase după amiază ca Hitchcock să-și permită să bea primul pahar de Martini. Dar atunci o făcea cu o asemenea ardoare încît la șase și zece avea un serios avans față de oricine altcineva. Dar și eu îl surprindeam cîteodată. Într-o astfel de după amiază, parcă trezit brusc din reverie, întreabă: «Dar ce a devenit Ingrid? I-am răspuns tacticos: «Sînt aici, și sînt foarte bine». Adora să dea de mincare prietenilor, chiar să prepare el masa. Acasă avea un fel de dulap frigorific, ca la măcelării. Întră înăuntru lui, pe de-a-ntregul, să aleagă ce să mănînce. În acea seară am rămas numai noi doi și mi-a propus să gătească ceva pentru mine. Mergem în bucătărie, el aprinde cuptorul, luăm un pahar, ridăm, dar după cîteva clipe îi spun: «Sînt atât de obosită, mă duc să mă întind puțin pe canapea în salon». «Foarte bine, îmi spuse el, pînă cînd termin, te odihnești puțin». Mă duc să mă întind și adorm. În miezul nopții mă trezesc și îl văd pe Hitchcock întins pe un divan, dormind ca un nou născut. A doua zi îi spun: «Ei bine, ce se aude cu bucatele tale?». «Ne-norocire, răspunde el, am adormit și eu!» Bunătățile atît de laborios preparate, se sleiseră. Amîndoi am fost bucușori să nu le mîncăm!

Prefăcătoria ca artă

Într-o zi, o revistă de cinema i-a solicitat lui Ingrid Berman părerea ei despre Alfred Hitchcock. Iată ce a scris:

Privirile languroase ale lui Charles Boyer și surîsul inocent al lui Ingrid Bergman (Lumina de gaz — 1944)



„Este un regizor extrem de meticulos. Nu există un singur detaliu de care să nu fie sigur atunci când începe un film. A studiat dinainte fiecare unghi, fiecare cadru, pe o machetă reproducând decorul de pe platou. Când lucrează, nici nu privește prin obiectiv, spunând: «Știu ce se vede». Nu cunosc nici un alt regizor care să lucreze ca el. Desigur ține enorm la punctul lui de vedere, dar dacă un actor îi sugerează ceva, este întotdeauna dispus să încerce. Citeodată credeam că l-am convins cu argumentele mele. Dar el insistă «Dacă nu reușești să faci ce-ți spun, prefă-te!» Pentru mine a fost o școală foarte bună; altădată, când aveam o discuție cu vreun regizor care nu era de acord cu punctul meu de vedere, îmi aminteam de vorbele lui Hitchcock și «mă prefăceam». Umorul și spiritul său sînt într-adevăr un regal. Iubea oamenii adevărați. Când avea de a face cu un impostor, îl deruta ținându-i tot felul de teorii ambigue, care la început păreau a fi cît se poate de normale, dar care îți dădeai repede seama nu aveau nici un sens. Era felul lui de a scăpa de mincinoși.

În anii '40, Ingrid Bergman a lucrat în regia lui Hitchcock trei filme: *Spellbound*, *Notorious*. Sub semnul Capricornului. Iată ce scria Ingrid Bergman unui prieten despre aceste filmări.

Mă aflu în a șaptea săptămînă de așteptare. Filmul a început conform programului, dar cu Hitch și cu secvențele lui de zece minute, după prima zi avea deja o întîrziere de o săptămînă! Tehnicienii au foarte puțină experiență și, de fapt, nici nu le

pasă. Aștept, aștept și în fiecare zi aud același lucru: «Nu începi azi, dar mîine dimineață cu siguranță». În fine, după alte patru zile, Hitch m-a anunțat că îmi voi face intrarea. Eram încîntată. Am repetat și în aceeași zi la ora două am tras primul cadru. Doar atît. Nu știu ce nemulțumire s-a creat pe platou că lucrătorii au refuzat să continue. Și întreruperea continuă de o zi și jumătate. Sînt extrem de nervoasă, deși ceilalți nu par să se impacienteze. (...) Scenariul este interesant, are un sfîrșit foarte bun, dar nu prea îmi place noua tehnică a lui Hitch. Nu am încercat-o pe pielea mea căci după primul cadru filmarea s-a întrerupt, dar l-am privit pe ceilalți. La cea mai mică poticneală totul se reia de la capăt, vezi genul... Nu m-ar mira să mă iau la harță cu Hitch. Vrea să filmăm o bobină întreagă fără pauză; camera să mă urmărească peste tot și pe măsură ce înaintez, mobilele sau alte obiecte jenante să fie aruncate din calea mea chiar în timp ce joc. Asta presupune că trebuie să repeți o zi întreagă și să filmezi ziua următoare. Toată lumea era nervoasă, dar el a insistat să lucrăm așa.

Legile de fier ale vedetarismului

«Îngerul străzii», piesă jucată cu un enorm succes la New York, urma să fie ecranizată, dar cîteva dificultăți păreau să obstacoleze proiectul. Dificultăți deosebit de concludente despre dogmele Hollywoodului și ale star-sistemului din acei ani. Iată cum le notează

acțrila după 30 de ani. Este vorba de filmul cunoscut nouă sub titlul «Lampa de gaz» în regia lui George Cukor.

David Selznick, producătorul, a început discuțiile și după un timp îmi spune: «Sînt dezolat dar nu ai să joci în film.

— Să nu joci! Cu Charles Boyer ca partener? Dar ce s-a întîmplat?

— Charles Boyer cere să i se treacă primul numele pe afiș.

— Și ce-i cu asta? Să fie trecut primul!

— Nicîi vorbă de asta. Ești o mare vedetă acum, și am muncit destul să te fac. Nu pot accepta una ca asta.

— Dar dacă am înțeles bine, numele lui Boyer va fi în stînga ecranului și al meu în dreapta.

— Exact. Și tocmai asta nu pot accepta.

— Dar ambele nume vor fi scrise cu același caracter, aceeași mărime și vor apărea înaintea titlului. Ce diferență crezi că este pentru mine dacă apar în dreapta sau în stînga ecranului? Este ultima dintre grîile mele. Și la urma urmei îmi este egal dacă apar înaintea sau după titlul filmului. Ce nu îmi este indiferent este dacă lucrez sau nu cu Charles Boyer.

— Nimic de făcut. Nu mă poți convinge. Este o chestiune de prestigiu. Dacă nu ești considerată **Vedeta**, mai bine renunți la rol.

Și filmul era cît pe ce să nu se facă, pentru că Boyer era o mare vedetă și de mult mai mult timp decît mine. Nu putea fi vorba să accepte condițiile puse de Selznick. Dar atîta am plîns, am țipat și l-am implorat încît în cele din urmă Selznick a cedat.

O altă dificultate a intervenit o dată cu prima zi de filmare. Întotdeauna am rugat regizorii mei să nu începă un film cu scena de dragoste. Desigur filmările nu se fac niciodată în ordine cronologică ci în funcție de decor și de loc de filmare. Hazardul mă persecutase și altă dată să încep o filmare cu o îmbrățișare pasionată cînd de-abia făcusem cunosțință cu partenerul. Îmi amintesc că mult mai tîrziu, cînd am făcut **Vă place Brahms?** (pentru piața americană filmul a fost intitulat **Din nou la revedere**, căci producătorii americani se temeau că publicul american se va întreba «cine e asta Brahms?»), l-am rugat pe Anthony Perkins să vină în cabina mea și să mă îmbrățișeze. Mai întîi a rămas teapăn, apoi am crezut că leșină, după care a izbucnit în ris: «Să vă îmbrățișez, de ce?» Iar eu l-am explicat: «Pentru că va trebui să o facem în film, pentru că sînt timidă și mă gîndeam că, dacă ne exersăm mai întîi aici, ne va fi mai ușor să o facem în fața a zeci de tehnicieni».

Dar cu Charles Boyer era de-a dreptul absurd! Ca întotdeauna turarea avea loc în dezordine și în prima mea scenă ajungeam într-o gară din Italia, saream din tren și mă năpusteam spre Charles care stătea

Un film început ca o comandă socială și sfîrșit într-o apoteoză de Oscaruri (cu Humphrey Bogart, Claude Rains, Paul Henreid în *Casablanca* — 1944)



nemîscat în mijlocul peronului așteptînd să mă arunc în brațele lui și doar atunci urma să mă sărute. Nici o femeie normală nu ar fi refuzat să se lase sărutată de Charles Boyer, dar eu trebuia mai întîi să alerg pînă la el, el care stătea acolo singur, cocotat pe un practicabil spre a nu se observa că era cu cîțiva centimetri mai mic decît mine! Ne-ar fi fost mult mai ușor să izbucnim în ris decît să luăm aerul unor îndrăgostiți pasionați.

Dar Charles Boyer era minunat. Este actorul cel mai inteligent dintre toți cu care am lucrat și era atît de prevenitor. Era atît de cultivat, de bine crescut și atît de altfel. În **Lampa de gaz**, juca rolul unui bărbat care se căsătorește cu mine și încearcă să mă înnebunească, la propriu, pentru că ceea ce îl interesa erau bijuteriile ascunse de o matusă a mea în casa în care eu locuiam. A fost și a rămas un actor incomparabil. Îmi amintesc de o reprezentație la New York cu piesa lui Jean Paul Sartre, **Milni murdare**. În spatele meu erau două femei care în momentul apariției lui Charles Boyer au început să șușotească: «Doamne, ăsta e Boyer! Atît de mic! Are și burtă! E aproape chell» Am simțit că nu mai pot suporta și m-am întors și le-am spus: «Așteptați o clipă, să începă să joace». Au tăcut, iar el a început să joace. Ca întotdeauna era magic, a pus de îndată stăpînire pe public. Vecinele mele nu au mai scos nici o vorbă. S-au mulțumit să aplaude.

A ști ce vrei

Într-un alt episod din memorii, Ingrid Bergman notează o scurtă întîlnire cu o mare actriță pariziană, a cărei origine ne-a făcut întotdeauna să ne simțim mîndri: Elvira Popescu.

Roberto Rossellini (al doilea sot al actriței n.n.) acceptase să pună în scenă la **Théâtre de Paris** piesa «Ceai și simpatie», de Robert Anderson, făcîndu-i-se totodată propunerea să joc eu rolul principal. Am căzut literalmente din nori: «Cum, cu accentul meu miserabil să joc în franceză? Este imposibil». Dar doamna Popescu, proprietara teatrului, a intervenit prompt: «Ascultă-mă, eu sînt româncă și uite cum am reușit. De ce să nu reușești tu dumeana?» Avea un accent foarte puternic de care nu a încercat niciodată să scape și toată lumea o adora.

Există și prieteni

După ce Ingrid Bergman a părăsit Statele Unite pentru a se căsători cu regizorul Roberto Rossellini, o adevărată campanie de protest s-a dezlănțuit la Hollywood și în toată America



După 5 ani de Hollywood, Ingrid Bergman avea un statut de supervedetă (cu Gary Cooper în *Saratoga* — 1945)

împotriva ei. Foarte puțini dintre cei ce îi arătasă prietenie au rămas alături de ea. Printre ei și Jean Renoir.

Într-adevăr Jean Renoir m-a salvat. La Hollywood unde ne-am cunoscut și ne-am împrietenit, îi spuneam adesea: «Trebuie să lucrăm împreună», și Jean îmi răspundea: «Nu, nu a sosit încă momentul nostru, pentru mine ești o vedetă prea mare. Voi aștepta declinul. La Hollywood declinul este un fenomen inevitabil. Orice carieră are sulșuri și coborîșuri. Acum ești în vîrfurile piramidei, mine te prăbușești. Voi aștepta ziua cînd vei cădea și voi întinde o plasă să te prind. Voi fi pregătit cu fileul.»

Jean Renoir a venit așadar la Santa Marinella (în Italia unde locuia cu Rossellini. n.n.) și mi-a spus: «Ingrid, a venit momentul, sînt cu plasa pregătită să te prind. Vino la Paris să facem un film împreună». I-am răspuns: «Jean, este imposibil, niciodată Roberto nu mă va lăsa să lucrez cu altcineva». Mi-a suris: «Nu te necăji, îi voi vorbi eu». Zis și făcut, Spre marea mea surpriză, Roberto l-a răspuns pe loc: «Excelentă idee. Trebuie neapărat să lucrezi cu Jean». Și așa am plecat la Paris să turnez **Elena și bărbatii**. Roberto se afla tocmai pe punctul să plece în India să filmeze acolo, ceea ce explica probabil și schimbarea lui de atitudine. Apoi Renoir era printre puținii regizori pe care îi admira.

Și așa am ajuns din nou la Paris. Era foarte stimulant să lucrezi în

regia lui Renoir cu Mel Ferrer, Jean Marais și Juliette Greco, ca parteneri. Mi se spunea că era cea mai friguroasă lărnă în Europa, de o sută de ani, dar eu eram cu copiii mei și mă simțeam minunat. În Franța filmul a făcut mare succes, criticii l-au apreciat enorm. Dar cînd a fost lansat în Statele Unite, criticii l-au decretat un dezastru.

Nu tocmai... candidă

Dramaturgul iconoclast, cel care s-a războit prin pana sa cu multe dintre tabuurile societății britanice, George Bernard Shaw, a avut și el o întîlnire cu Ingrid Bergman, întîlnire care nu-i dezmințe nici caracterul, nici sarcasmul.

Așa-zisa întîlnire a început printr-un telefon al lui Gabriel Pascal, freneticul producător maghiar, stabilit în Anglia în anii '30 și care și-a deschis repede drum către glorie. La începutul acestui drum, pe vremea cînd nu avea în pungă nici un gologan, a adunat, nu fără osteneală, cu ce să-și plătească trenul pînă la Ayot St. Lawrence și taxiul pînă la locuința lui Bernard Shaw.

— Vin special de la Londra să-l văd pe dl. Shaw. Este vorba de o afacere foarte importantă, îi explică el menajerii care a deschis ușa.

— Nu aveți noroc, dl. Shaw se odihnește, nu-l puteți vedea înainte de trei ore.

— «Ah!» și după o scurtă pauză, «În cazul ăsta am o mică problemă, puteți să-mi împrumutați bani de taxi să mă întorc în sat și să pot reveni la ora trei?»

Puțin surprinsă, menajera îi întinse o liră. Informat de această tranzacție, Bernard Shaw s-a amuzat de tupeul unui necunoscut care vine să împrumute bani de taxi de la menajera lui. Când Gabriel s-a întors, îl pofti de îndată în biroul său.

— Ei bine care este afacerea aceea importantă care vă aduce la mine?

Gabriel se apleacă puțin către scriitor, așază în cel mai părintesc mod cu putință mâna sa pe genunchiul scriitorului și decretă pe tonul cel mai serios din lume:

— Domnule Shaw, am venit ca să vă fac celebrul!

La sfârșitul după amiezii, Gabriel Pascal părăsea locuința de la Ayot St. Lawrence cu autorizația de a se ocupa de toate drepturile cinematografice ale pieselor lui Bernard Shaw.

Același Gabriel Pascal a venit să mă vadă de două ori la Hollywood. Dorea să mă convingă să joc **Candida** pe ecran, sau dacă ideea nu îmi suridea, să montez eu piesa. Nici una nici alta dintre propuneri nu mă atrăgea și am refuzat. Am fost deci puțin surprinsă când mă anunță la telefon: «Dl. Bernard Shaw ar fi bucuros dacă ați veni la Ayot St. Lawrence să luați cealul cu el».

— Foarte amabil din partea lui, sint foarte bucuroasă să-l întâlnesc.

— Dacă vrea să vă vadă este pentru că a auzit că ați jucat la New York o **Ioana d'Arc** care nu era a lui. Dealtfel vă va trimite și piesa lui.

Sosi și ziua când Gabriel veni să mă conducă în ținutul Herefordshire. Nouăzecișidou de ani, surzător, strîmbîndu-se ca un scamator, Dl. Shaw ne aștepta la grădina dinăuntru. Cobor din mașină, îmi deschide poarta și îmi spune: «De ce nu ați jucat piesa mea?»

— Să ne spunem mai întâi bună ziua. Oare pot intra?

— Intrați, intrați. O să luăm imediat cealul. De ce n-ați jucat piesa mea?

De data asta trebuia să răspund: «Ei bine nu am jucat-o pentru că nu mi-a plăcut.»

S-a crispat. Am crezut că îmi va închide poarta în nas. Am avut impresia că auzea pentru prima dată pe cineva spunîndu-i că nu i-a plăcut **Sfînta Ioana**. Poate despre alte piese i se mai spusese, dar despre **Sfînta Ioana** niciodată.

Nu putea să-și creadă urechilor. — Dar ce spuneți acolo. Nu știți că este o capodoperă.

— Da este, sint sigură, dar Ioana dumneavoastră nu este adevărata Ioana franceză. Ați făcut-o prea subtilă. Ați rescris toate vorbele ei. Ați făcut-o să spună o sumedenie de lucruri pe care adevărata Ioana d'Arc nu s-ar fi gândit niciodată să le rostească.

Ne aflam încă pe aleea din fata casei și îmi spuneam că se va enerva

atît de tare încît nu vom intra niciodată înăuntru, ce să mai vorbim de ceal!

Dar deodată a început să rîdă, ne-a poftit înăuntru și în tot timpul ceremonialului cealului nu a încetat o clipă să se amuze: «Ia te uită, nimeni nu ar fi îndrăznit să-mi spună una ca asta. Și să vii tocmai dumneata, o fată de la Hollywood... cum te cheamă? Ah! Da. Mi se spune că ești o mare actriță, și nu vrei să joci **Sfînta Ioana** mea! Ia să vedem acum în care dintre piesele mele ai jucat?»

scoală, numai un bun simț și un curaj fantastic. Ea nu s-a temut de nici unul dintre bărbații care au interogată-o și care apoi au condamnat-o. Ei erau instruiți, ei erau savanți scriau și citeau, în timp ce ea nu stia nici una, nici alta, dar i-a înfruntat cu curaj. În piesa dumneavoastră o faceți să spună: «Da, îmi place compania bărbaților. Detest să port fustă și să stau acasă să țin». Dar ea tocmai asta ar fi dorit, să rămînă acasă, să păstrească oile, să toarcă să țeară. Ea nu dorea să se bată în fruntea bărbaților».



A fost primul film după eclipsă
(cu Mel Ferrer
în *Elena*
și bărbații — 1956)

— Dar... n-am jucat în nici una.
— Biată copilă! Dar atunci nici măcar nu ai debutat...

Am vorbit despre teatru, despre actrițele pe care le cunoscuse. Dar eu, ce făcusem? Cine era acest Maxwell Anderson? (autorul piesei **Ioana d'Arc** interpretată de Ingrid Bergman la New York. n.n.) Și bineînțeles am vorbit mult despre Ioana.

I-am explicat: «Am făcut din Ioana o simplă țărăncă. I-ați pus în gură cuvinte minunate dar sint ale lui Bernard Shaw. Știu pe dinafară tot ce a spus Ioana pentru că scriptele procesului s-au păstrat. Ea nu avea nici un fel de educație, de

În sfîrșit, sosi momentul plecării. Mi-am dat seama că domnului Shaw îi venea extrem de greu să se scoale din fotoliu. Mă gîndeam: mai cu seamă nu îl ajuta. Probabil are oroare de asta.

Cum nu putea să se ridice, Gabriel a încercat să-l ajute. Asta l-a făcut furios peste măsură. În sfîrșit, în timp ce ne conducea la mașină mi-a spus: «Ai să mai vii să mă vezi?» I-am răspuns: «Desigur cu cea mai mare plăcere. Soțul meu sosește saptămîna viitoare. Aș fi încîntată să vi-l prezint. Am putea veni în timpul weekend-ului.»

M-a privit cu ochi mici și răi și

mi-a spus: «Nu am nici un chef să-ți cunosc soțul. Pe dumneata vreau să te văd!»

Apoi privirea s-a făcut tandră și ademenitoare; era evident că nu renunțase la forța sa de seducție. Și avea nouăzecișidou de ani! Îmi pare nespun de rău că nu l-am mai revăzut.

Era incredibil de frumos

Întîlnirea lui Ingrid Bergman

toare. Îmi spuse că soțul ei era încîntat că i se joacă piesa. Era bolnav și nu a putut veni la teatru dar ar fi dorit să mă întîlnească. Aș accepta să iau masa cu el duminică la prînz? Vor trimite mașina să mă ia.

Locuiau pe coastă, în apropiere de San Francisco, într-o casă stranie. De altfel întregul episod avea să aibă un aer misterios. Am ajuns să am așteptat am așteptat îndelung. În sfîrșit Carlotta sosi. Și îmi spuse: «Am să vă fac un semn cînd va trebui să plecați, obosește foarte

sină manuscrisele, lucra cu o lupă. O'Neill mi-a explicat că intenționa să creeze o companie pentru a pune în scenă ciclul integral al celor nouă piese. Fiecare acțiță sau actor urma să interpreteze mai mulți membri ai acestei mari familii, pe parcursul a diferite generații. Proiectul era ambițios. Ar fi dorit să fac parte din trupă. L-am întrebat cît timp ar dura? «Patru ani». «Patru ani? Nu, nu era posibil, aveam un contract cu David Selznick.

Am plecat. Nu l-am mai revăzut. Mult timp după aceea Carlotta mi-a povestit că parkinsonul de care suferea îl făcea să tremure atît de tare încît practic nu mai putea să scrie. A încercat să dicteze, dar nu mergea. Atunci s-au mutat pe coasta de est în apropiere de Boston. Din momentul în care pierduse orice speranță să poată termina piesele, O'Neill a hotărît să le ardă. Nu dorea ca alții să-i completeze piesele după moarte. «Le-a ars ca și cum ar fi ars proprii săi copii», îmi spuse Carlotta într-un suspin».

Totuși O'Neill uitase că depusese la biblioteca universității din Yale un manuscris al piesei **Conace mai impunătoare** cu toate corecturile, notele și indicațiile de regie. În 1958, adică cinci ani după moartea sa, manuscrisul a fost descoperit de către un producător de teatru, suedez; pe el era menționat «A se distruge după moartea mea». Dar piesa avea o valoare mult prea mare pentru a fi distrusă. Carlotta și-a dat încredințarea pentru ca piesa să fie tradusă în suedeză. Premiera a avut loc în Suedia în 1962.

Atunci l-a cunoscut pe Jose Quintero. Era fascinat de opera lui O'Neill. Quintero lucrase la universitatea din Yale pe notele și sugestiile lui O'Neill pentru a putea face din **Conace mai impunătoare** un spectacol în spiritul autorului. Spectacolul urma să inaugureze teatrul Ahmanson, cu o sală de două mii de locuri, de la Los Angeles. Era o mare ocazie și Quintero a încercat să obțină participarea lui Ingrid Bergman pentru rolul elegantei Deborah Harford, și pe cea a lui Colleen Dewhurst pentru Sarah, nora ei irlandeză. Ingrid Bergman a acceptat.

Piesa a ajuns la New York la teatrul Broadhurst la 31 octombrie 1967, critica a fost unanimă în a o distruge: «Melodrama amară aglomerată cu monologuri interioare, scris-nite, plină de ură și incesturi, suprasaturată de retorică și de vorbărie», sau «Un vestigiul al convingerilor melancolice ale lui O'Neill, și anume infernul nu e nimic față de umanitate». Totuși Ingrid Bergman nu s-a simțit lezată. Experiența O'Neill fusese unică și nici un comentariu nu putea avea vreo importanță.

Traducere și selecție
de Adina DARIAN

Încep rolurile maturității (Anthony Perkins în *Vă place Brahms?*— 1963)



cu un alt dramaturg de talie universală, tot irlandez de origine, și cu reputația de a fi la fel de dificil ca Bernard Shaw, și anume cu Eugen O'Neill s-a petrecut însă în termeni mai pașnici.

L-am întîlnit pe O'Neill atunci cînd jucam Anna Christie, pe la începutul anilor '40. Deschisesem stagiunea în teatru de vară al lui Selznick, la Santa Barbara, după care am dat cîteva reprezentații la San Francisco. Într-o seară, după spectacol, am fost anunțată că soția lui O'Neill, Carlotta, mă aștepta să-mi vorbească.

Era o femeie brună, foarte impună-

repede. Acum mă duc să îl anunț.»

Eram în hol. Casa scării era imensă. Deodată l-am văzut. Era incredibil de frumos. Avea ochii negri, extraordinar de pătrunzători și un chip superb; era foarte înalt și foarte subtil. A coborît scara. Mi-a spus că auzise cît de bine eram în **Anna Christie**. M-ar fi interesat să-i vizitez atelierul? Lucra acum la nouă piese, acoperind o perioadă de 150 de ani și povestind istoria unei familii de irlandezi emigrați în Statele Unite.

Scria atît de mărunț că nici cu ochii foarte buni nu puteai să decifrezi. Carlotta care-l bătea la ma-

MONA LIZA

Poveste
și desene

Ion
Popescu
Gopo



A fost odată,
Ca niciodată...



A fost un tânăr
foarte talentat.



Intr-o zi,
tânărul a spus:

"Mona Liza,
eu îți fac portretul!"



La Florența erau
câteva case nobile...



Casa No: 1
Casa No: 2
Casa No: 3
Casa No: 4
Casa No: 5

"Mă cheamă Leonardo
și vreau s-o pictez
pe Mona Liza".



"Nu este în plan.
Adu-ne un scenariu".



"Nu sunt scenarist,
sunt pictor".



"De când s-a terminat
alfabetizarea toată
lumea știe să scrie
scenarii!".



interferențe

Utopii realizabile



Spunerea versurilor rămâne încă o modalitate dramatică ce ține de recital, de comunicarea directă a actorului, care poate fi însuși poetul. Uneori asemenea recitaluri sînt regizate prin adăugul unor elemente decorative: costumul, fundalul simbolic și cam alții.

Istoria literaturii ne păstrează, din păcate, numai în înregistrări sonice, cîteva **banchete** lirice cu versuri de Ion Minulescu, Tudor Arghezi, G. Călinescu, G. Bacovia, în lectura autorilor. Acestea sînt direct documente literare ce au și un caracter memorial-biografic. Vorbind de spuiorii de versuri, noi ne gîndim în primul rînd la spectacolele de poezie ce-ar putea depăși ipostaza recitativ-dramatică; ne gîndim la posibilitatea unui **film de poezie**. Spunînd toate acestea, nu excludem filmul documentar în care poeții pot fi puși să-și recite versurile.

Visez un film dedicat poemelor lui Blaga

Desigur, filmele de poezie ar fi niște opere «cu tiraj redus», adică niște spectacole cu un număr mai mic de spectatori, dar cu o audiență esențială; cei care ar veni la un film în care se spun poezii de Tudor Arghezi sau de Lucian Blaga, ar veni ca la un **banchet spiritual**, ca la o **ceremonie** a poeziei. Asemenea filme n-ar fi niște spectacole retorice, n-ar avea nimic anecdotice, n-ar fi precedate nici de incursiuni didactice în opere, ci doar o curgere în **dicteu** cinematografic a poeziei.

Formulînd aceste sugestii, nu facem o schiță de scenariu (fără scenariu nu e posibil filmul), ci etalăm numai niște principii echivalente unor dorințe ce țin de un anumit viciu permis, «nepedepsit», după expresia lui Valéry Larbaud. Gîndurile mele despre un film de poezie nu sînt numai ale mele, ci și ale multor consumatori de arte, îndrăgostiți mai ales de misterul poetic.

Un film de poezie ar fi — ca structură — o creație sincretică, în care versurile ar curge pe un decor substanțializat și omologat cu starea emoțională a textului și pe un comentariu muzical, în care expresia lirică să fie favorizată (eventual muzică din compozitori înrudiți ca tonus cu starea poetică). Unde textul (sau contextul) o cere, s-ar putea introduce ca element decorativ dansul.

Fără nici un abuz de pitoresc, fără etnografizare, fără o poetizare calofilă a peliculei, un film dedicat poeziei lui Blaga, de exemplu, ar putea, prin vocea unor mari **spuiori** de versuri, să contribuie la apropierea poeziei — ca mister — de oameni. Fără să arate a «dameron» poetic sau a «han al Ancuței», un film de poezie poate proiecta interioare în care mobilele vorbesc prin tăcerea lor, poate proiecta tablouri sau compoziții echivalente, ca reverberație, poemului. N-ar suna frumos un poem de Baudelaire spus pe un

tablou (un nud sau o suită de nuduri) de Renoir? N-ar constitui tablourile lui D. Ghiață un decor pentru poemele lui Ion Pillat?

S-ar putea obiecta acestor proiecte, artificialitatea, poezia fiind un mister abordabil numai prin lectură proprie; o scenarizare — fie chiar cinematografică — nu poate pătrunde decât la suprafața misterului poetic. Este adevărat! Dar noi vorbim de un film-dictu, de o interpretare cinematografică nonfigurativă a poeziei și nu de o schematizare teatrală a unui mister ce trebuie surprins sau revelat.

Filmul de poezie s-ar constitui ca un poem în sine, fără un joc de scenă anume, eroul filmului fiind vocea, vocea care spune, nu declamă. Poezia, care este un comentariu al existenței umane (și nu o anecdotă), ar apărea ilustrată de reverberațiile ei, de corespondențele cu artele plastice, cu muzica și cu arta peisajului; noțiunea aceasta din urmă să nu deruteze, pentru că a existat, în secolul trecut și chiar mai înainte, bine ierarhizată în lumea valorilor, și o artă a grădinilor, a peisajului.

Mi s-ar putea obiecta că ar dispărea, într-un asemenea film, gestul, gestică actorului care spune sau ilustrează mai mult decât o compoziție muzicală. Dar poezia conține în sine, în universul cuvintului, și o gestică ideală; ce ușor ne imaginăm gestul uman (actoricesc) din versul lui Eminescu «Vezi, rîndunelele se duc...» Și mai mult, un poem poate deveni scenariu de balet inefabil. Imaginați-vă **Crăiasa de zăpadă** de Voiculescu interpretată de o balerină.

Un film de poezie ar fi, desigur, un film poetic, un film romantic sau simbolist, și de ce nu, un film în care mijloacele tehnice avangardiste și-ar spune cuvîntul, ar fi o altfel de lectură a poeziei.

Dar, chiar dacă rîndurile acestea rămîn o simplă sugestie, o propunere de metaforă cinematografică, o simplă utopie, ele își au sensul lor. Pînă la urmă utopia e o realitate estetică și ce mare nevoie de utopie are cinematografia actuală!

Emil MANU

a 7-a și celelalte arte

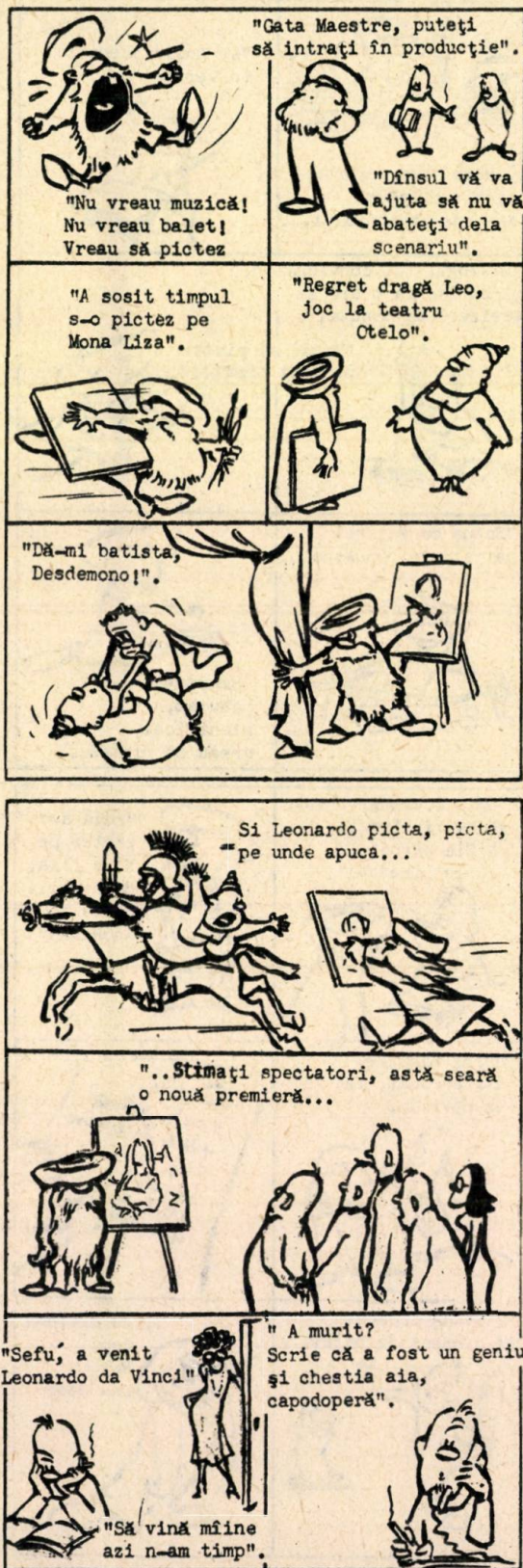
O întrebare retorică și niște răspunsuri



Dezbaterile cu privire la ecranizări au căpătat un caracter ritual. Se repun în discuție cam aceleași probleme și — cu nuanțe și exemple noi — se fac, în genere, comentarii asemănătoare. Conform dicțonului latin, repetiția e la baza studiului. Este și la baza plictiselii. Adevărurile prea des repetate își pierd substanța, se golesc și devin șabloane.

Totuși imboldul de a reveni la unele întrebări diagnosticează nevoi reale. Nu mai avem dreptul să acordăm creației noastre cinematografice scuzele în circulație de-acum treizeci de ani, să invocăm căutările copilăriei. Mai mulți regizori și un șir de filme ar face jignitoare ideea etapei de început. Poate fi însă socotită multumitoare proporția dintre filmele de calitate și produsele mai mult sau mai puțin abile? Întrebarea e retorică, chiar dacă apelăm la locul comun că nici o cinematografie nu produce, în număr covârșitor, capodopere. Dezbaterile despre ecranizare sînt impuse de practică, chiar dacă riscă să se repete.

	"Am scris scenariul în versuri".
...Mona Liza surprinsă ezită o clipă și răspunde marchizului...	"Dialogul mai convingător, și strîns la o oră și treizeci de minute!".
"Vreau să pictez pe Mona Liza!!!".	"Scena cu surîsul, patru metri douăzeci..."
"Scurtat, măsurat, planificat, vreau să pictez..."	"Am o idee grozavă: să nu fie femeie, să fie bărbat... Manole Lizescu!".
"Vreau s-o pictez pe Mona Liza, dacă nu... scriu o ANONIMA!".	"Bine Maestre, s-a aprobat, faceți un deviz..."
"Eu v-aș propune și o scenă de balet..."	Deviz. 1 m²... pînă 4 bete de lemn 1 Kg. ipsos 1/2 clei 3 tuburi roșu 4 tuburi ...cu muzică: Pop, Rok, sau Stop".



Două postulate. În primul rînd trebuie reamintit că ecranizările răspund unei nevoi implicate în raportul dintre film și public, că nici o cinematografie, oricît de evoluată, oricît de multe opere importante, pornite de la scenariile originale ar poseda, nu renunță la traducerea filmică a romanelor și pieselor. Statisticile sînt elocvente. În vîrfurile piramidei se așează încercările ambițioase de a transpune capodopere care, prin esența lor, desfid vizualizarea: cărțile lui Proust ori Thomas Mann. De aici și un număr mai mare de eșecuri în această zonă elevată. Nu cunosc ecranizări reușite după Faulkner, deși s-au încercat destule. Și pînă la proba contrarie, nu le cred posibile. Tehnica narațiunii în spirală nu se poate traduce în film. Redus la o înălțare de evenimente violente, povestite într-o ordine schimbată, Faulkner riscă să se confunde cu autorul mediu de «serie neagră». Polifonia epică a lui Rebreanu și monologul lui Camil Petrescu au creat și ele greutăți unor cinești evident talentați. E semnificativ că, dintre ecranizările lui Rebreanu, principala reușită a fost *Pădurea spinzuraților*, cartea în care romancierul n-a mai practicat paralelismul acțiunilor ci a urmărit destinul unui personaj central.

Nici o cinematografie, oricît de evoluată, nu renunță la adaptarea mării ei literaturi

Luat în sine, numărul ecranizărilor de toate nivelele, de la textul ilustrat la căutarea mai rafinată de corespondențe, e impresionant. Scrierile de largă popularitate sînt reecranizate periodic: *Contele de Monte Cristo*, dar și tragediile shakespeareane.

Celălalt fapt ce se cere reamintit este nivelul mediu în jurul căruia oscilează ecranizările. Anchetele care propun, în formule discutabile, lista celor zece, douăzeci sau o sută de capodopere cinematografice «din toate timpurile» acordă un procentaj redus ecranizărilor. Nu-i o fatalitate, nici o închidere de drum. Pentru moment e un fapt statistic. Chaplin, Eisenstein, Bergman, Fellini au pornit de la scenariile originale, de cele mai multe ori proprii. Printre puținii cinești de primă anvergură, care au fost atrași frecvent de texte literare, se poate cita Visconti.

Dacă ne gîndim la titlurile importante din ultimii ani ale cinematografilor românești, numele care îmi vine cel dintîi în minte este al lui Mircea Daneliuc, ale cărui patru filme, toate remarcabile, cuprind o singură ecranizare tratată foarte liber. Se confirmă și la scara națională ceea ce indică statisticile și anchetele privitoare la cinematografia universală. Scenariul original stă, de cele mai multe ori, la baza filmelor de mare anvergură.

La activul ecranizărilor este capacitatea de a stimula lectura. De a o stimula sau a o înlocui? Nu știu dacă anchetele de sociologia artei oferă acestei întrebări un răspuns destul de clar. Din experiență personală, discutînd cu profesori de la școlile generale și licee care au făcut anchete cu privire la lectura elevilor și la mass-media, s-ar părea că și ecranizarea și serialul fac să crească interesul pentru cartea transpusă.

Nu vom insista asupra libertății nu numai îngăduite ci indispensabile cu care ecranizările tratează textul literar. Fiind vorba de o traducere (termenul e prea slab) dintr-un limbaj artistic în altul profund diferit, tălmăcirea servilă provoacă eșecuri, ilustrații palide și fatal incomplete. Mircea Verolui a reușit să recreeze în film lumea lui Slavici ori (împreună cu Dan Pița) pe aceea a lui Agârbiceanu, pentru că a intuit spiritul, fără să conserve plat fiecare paragraf. Pe de altă parte, lipsită de bun gust și de fundal cultural, tratarea dezinvolută a textului dă rezultate groțeste. Telespectatorii au putut vedea anul acesta o nouă transpunere a

Mizerabililor (a cîta?) care ar putea fi clasificată drept cea mai rizibilă. Principala pată de culoare istorică și locală, destinată să evoce Franța Restaurăției și epoca lui Ludovic-Filip era presărarea în dialogul englez a cite unui «monsieur» ori «madame». Romanul inegal și dens al lui Hugo a fost redus la o parte din schelet. O bună parte din substanța lui a dispărut cu totul. Restul, stenografiat pentru a încăpea în mai puțin de două ore de proiecție, a devenit pe alocuri pură operetă; astfel mișcarea populară din 1832, care domină sfîrșitul cărții. Cîțiva mari actori — printre ei, John Gielgud — rătăceau mirați prin această involuntară parodie.

Dintre multele întrebări, alternative și dificultăți de care se lovește traducerea literaturii în film, una s-ar cuveni, îndeosebi, discutată pentru că, bazată pe confuzii, generează alte confuzii, eventual eșecuri.

La prima vedere, s-ar părea că înrudirile între teatru și film desemnează piesele drept materialul optim pentru ecranizări. Peisajul cinematografic actual și istoria filmului dezminț însă afirmația. Dacă lăsăm la o parte filmările de piese, chiar acelea care știu să miște aparatul și beneficiază de aureola unui mare actor, precum ecranizările după Shakespeare ale lui Laurence Olivier, transpunerile memorabile de opere dramatice sînt puține în raport cu cele inspirate de epică. Vin în minte cîteva titluri: **Macbeth** al lui Welles, **Romeo și Julieta** de Zeffirelli. La noi, pe lângă reușita de acum cîteva decenii a lui Jean Georgescu (care rămîne, cu bun gust, aproape de construcția scenică), ecranizările după piesele lui Caragiale au fost dezamăgitoare. Scenariștii și regizorii par striviți de text. Nu cutează să renunțe la cuvînt, să-l dea caracterul funcțional cerut de film. Pentru a face transpunerea mai cinematografică, unele pelicule au presărat gaguri, «găselnițe» comice. Multe sînt facile, dacă nu chiar penibile. Dar chiar dacă ar fi avut inventivitatea lui Malec, aceste adăugiri s-ar fi potrivit în atmosfera și în universul comic al lui Caragiale ca o improvizație de saxofon într-o simfonie de Mozart.

Se poate observa că înrudirile dintre teatru și film sînt puține, se referă la condiția spectacolului limitat în timp. Filmele în serii, frecvente în copilăria cinematografului, sînt astăzi rare, ca și trilogiile ori tetralogiile în teatru. Asemănarea, condiția spectacolului, nu e fără consecințe estetice, dar diferențele rămîn covârșitoare. Construcția fragmentată, sacadată, pe acte, tablouri, scene, a piesei se află la polul opus față de capacitatea filmului de a crea continuitatea și durată. Posibilitățile piesei de a se mișca în timp și spațiu sînt și ele limitate, material, de scenă, fie ea și turnantă. Chiar dacă recurge la trucaj și la butaforie, filmul are alt registru.

Se va spune că dramaturgia modernă a reușit în variate moduri să evadeze din limitele scenei, că ne-localizarea și maniera alegorică permit texte memorabile de alt tip. Astfel, piesa în care un personaj îmbătrînește, decade și moare sub ochii spectatorilor. E adevărat. Dar cele mai multe ecranizări se întorc spre cele două milenii de dramaturgie, de la Euripide la Ibsen și Shaw. Dificultatea de a traduce filmic ceea ce a fost gândit pentru scenă, persistă.

În ciuda diferențelor amintite, mai apropiat de film este străvechiul limbaj al povestirii. Romanul și nuvela au comune cu filmul libertatea de mișcare în timp și spațiu, flexibilitatea. Epica trecută și contemporană oferă alegeri infinite ecranizărilor. Operația nu devine neapărat ușoară cînd pornește de la un roman sau nuvelă. Scenaristul și regizorul sînt obligați să se elibereze de fetișismul textului, de litera lui, rămînînd în lumea acestui text, să știe să renunțe fără să amputeze. E nevoie de gust, de personalitate proprie și de respectul personalității inspiratoare. E permisă ceea ce un critic și sociolog francez a denumit «Trădarea creatoare». Reușitele — cîte sînt — confirmă că sinteza între tratarea liberă a literaturii și fidelitatea în spirit e posibilă.

Silvian IOSIFESCU

Pe platourile Buftei, față în față, doi cunoscuți actori: Violeta Andrei și Dean Reed într-o producție R.D.G., în regia lui Dean Reed, intitulată *Cîntă, cow-boy cîntă!*



ei despre ei și despre lumea lor

Născuți pentru a pierde?

Un ziarist american,
Bob Thomas,
și-a pus această întrebare:
cum cresc
oare băieții și fetițele
starurilor de la Hollywood,
într-o lume în care banul
e rege,
iluzia regină
și gloria efemeră?
El a descoperit că,
prea adeseori,
solitudinea era partea
care le revenea acestor copii,
iar nu odată descumpănirea
lor se sfârșea
în tragedie

Generația iluziilor

● Jon Peck: un tânăr «bine sub toate aspectele»

Jonathan Peck, fiul mai mare al lui Gregory Peck, era un tânăr «bine, sub toate aspectele», cultivat, sportiv, frumos, pe placul femeilor, cu

capul pe umeri, ambițios, hotărât. Într-o zi cu soare, din Iulie 1975, el a venit acasă și și-a tras un glonte în tâmplă. Avea 30 de ani.

Se pare că o adevărată epidemie a disperării îi lovește pe mulți dintre copiii vedetelor de cinema sau de music-hall de la Hollywood. Cei care nu se sinucid se apucă de droguri sau dau în darul beției. Unii ajung să supraviețuiască. Din fericire, cei

mai mulți. Ne putem întreba ce e mai dificil: să fii copil de artist celebru, de patron de trust sau de om politic important? Cazurile pe care le vom expune dau de gândit. Și nu ne-am ocupat decât de cîteva din cele, vai, foarte multe!

De pildă, cazul lui Gary Lewis, muzician, fiul lui Jerry Lewis, care, în 1974, a recunoscut că devenise toxicoman pentru că, întors din armată,

n-a mai regăsit succesul pe care-l reputase înainte.

— Am luat tot ce se putea lua, spune el. Am și furat medicamente pe bază de droguri din trusa de farmacie a mamei.

A fost arestat pentru «condus mașina sub influența drogurilor». A fost dus la spital, unde s-a constatat că are ficatul ferfeniță și un început de hepatită.

Kelli Campbell, 19 ani, fiica cîntărețului Glen Campbell, a trecut pe lângă moarte, în 1980, într-un accident de automobil. Ea conducea sub influența drogurilor. Ziarele de scandal au precizat că și acum ea e alcoolică și toxicomană.

La 29 de ani, fiica Lorettei Young n-a protestat, în 1974, în fața acuzației de a fi avut legături perverse cu un băiețel de 13 ani. În cursul unei anchete a poliției din Los Angeles, în legătură cu turnarea de filme pornografice cu minori, ea a fost surprinsă împreună cu treisprezece bărbați.

Mackenzie Phillips, fiica lui John Phillips, vedetă a rock and roll-ului (The Mamas and the Papas), actriță la 14 ani în filmul *American Graffiti*, a fost dată afară de la un serial Tv, pentru că se droga. După doze aproape mortale și 300.000 de dolari cheltuieli pe cocaină, ea se află acum la o cură de dezintoxicare. Cît despre tatăl ei, el a cheltuit pînă acum 1 milion de dolari ca să cumpere heroină și alte droguri (Pentru el!)

Dacă acceptăm ipoteza că odraslele starurilor de cinema suferă mai mult ca alți copii de tulburări afective, ne putem întreba și de ce. Care sînt elementele proprii vieții lor, menite să contribuie la această dezordine emoțională și la această dislocare de familie?

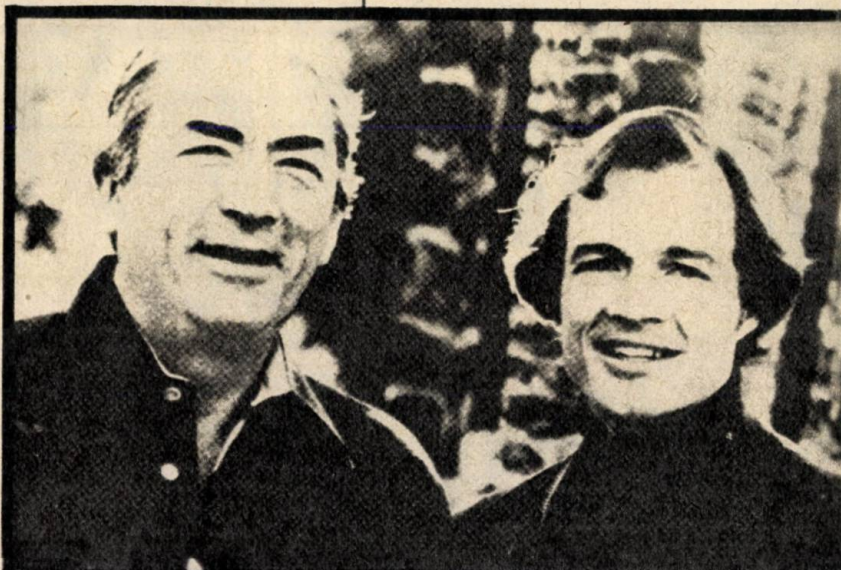
Gregory Peck n-a găsit răspunsul la această întrebare.

— Cînd îți privești viața, îți spui că multe lucruri ar fi trebuit să le faci altfel. Dar dacă Jonathan, «Jon», s-ar naște mîine, cred că l-aș crește la fel.

● **Greg și pasiunea pentru lectură.**

Gregory Peck și-a consacrat, într-adevăr, mult din timpul său, educației copiilor. El nu vroia ca aceștia să cunoască tristețea și singurătatea pe care le cunoscuse el, pe cînd era copil, Gregory Peck s-a născut în 1916, 5 aprilie, la La Jolla, o mică stațiune balneară din California. Primele sale amintiri de copil sîngur la părinți sînt strigătele de furie și cerțurile unui cuplu nepotrivit, care a sîrșit prin a divorța. Gregory are 6 ani și rămîne cu tatăl său. Mai întîi se ocupă de el o guvernantă, apoi bunica sa. La 10 ani este trimis la internatul Academiei militare Saint-John, la Los Angeles, unde majoritatea pensionarilor erau copii de părinți despărțiți. În timpul weekend-urilor, Greg bînuie cinematografele. Avea 16 ani cînd tatăl său l-a anunțat, pe neașteptate, că s-a însurat chiar în acea dimineață...

**Se pare
că o adevărată
epidemie
a disperării
îi lovește
pe mulți
dintre copiii
vedetelor de cinema
de la Hollywood.
De ce?**



Gregory Peck și fiul: Jonathan se va sinucide și pentru că nu acceptă să fie doar «odrasla necunoscută a unor părinți prea celebri»

Greg este atît de contrariat, încît nu se poate opri să nu izbucnească în hohote de plîns. Nu va reuși după aceea, niciodată, să aibă relații bune cu mama sa vitregă și este bucuros să părăsească locuința părintească ca să intre la Universitatea din California, la Berkeley. Acolo se simte bine. Grație înălțimii sale — 1 m 87 cm, intră imediat în echipa de aviron. Datorită chipului său puțin sălbatic, i se dau rolurile principale din piesele de teatru jucate în tabără. Se decide: va face teatru. Tatăl îi prezice un eșec total. Lui Gregory puțin îi pasă. În 1931 părăsește Berkeley ca să plece la New York, la cursurile de artă dramatică de la «Neighborhood Playhouse». Trăiește din expediente. «Urlător» de re-

clame la Expoziția universală, ghid la Radio City Music Hall, model pentru publicitate... Dar lui nu-i pasă: se ține de învățatul meseriei. Începe curînd să-și găsească câteva roluri bune în teatre adevărate. Primul său angajament profesionist îl obține de la compania Guthrie Mac Clintic și Katherine Cornell. Aici se îndrăgostește de coafeza trupei, Greta Kowen, o finlandeză blondă cu care se căsătorește, în 1942. Un an fast pentru Gregory Peck: i se dau roluri principale și are un succes atît de mare, încît studiourile de la Hollywood îi întind o prăjină și imediat urmează notorietatea. În 1945, Greta naște un băiat, Jonathan. Al doilea, Stephen, urmează după un an. Gregory e foarte mîndru. Dar căsnicia lui se clatină. Deși îi leagă cei doi copii, soții Peck nu prea mai au ce să-și spună unul altuia. Greg nu se gîndește decît la

cariera sa. Greta se simte exclusă: își găsește prieteni, petrece, uneori chiar prea mult... Într-o noapte e gata să fie arestată pentru un accident de mașină pe care l-a provocat conducînd cu mare viteză. La început anulul 1949, Gregory pleacă de acasă. Întrebată, Greta se mulțumește să răspundă: «Nu știu unde este». El explică: «Vreau să cîștig timp ca să reflectez». Se întoarce acasă în ziua în care află că Greta așteaptă un copil. Al treilea, tot un băiat, care se va numi Carey.

În 1952, odată contractele cu studiourile ajunse la termen, el este angajat în Anglia, în Italia și în Germania. Pleacă, invitîndu-și fa-

milia să vină să-l vadă ori de câte ori dorește. «Nici discuție, plecăm acum, cu tine», răspunde Greta. În Anglia, menajul Peck pare a fi armonios, dar în timpul turnării la filmul **Vacantă la Roma** (cu Audrey Hepburn), în Italia, vechile certuri reîncep. Greta hotărăște să se întoarcă în California. Își ia familia și pleacă. Jonathan are 8 ani. Niciodată, de atunci, el nu-și va mai regăsi intimitatea cu tatăl său.

Gregory Peck, cel care revine la Hollywood, în 1954, este un alt om. Are bani. A descoperit farmecul Europei, care a fost pe gustul său. Coloanele presei de scandal îi alătură numele de cele ale lui Audrey Hepburn, Hildegard Neff, sau de Juliette, un manechin foarte la modă, atunci, în Franța. Dar cea despre care vorbește toată lumea este o ziaristă franceză, care i-a luat un

tia și echilibrul copiilor lor. Nici un scandal, nici o meschinărie între ei. Greta, care nu se va remărita niciodată, își consacră viața educării fiilor săi. Gregory este întotdeauna prezent când unul din ei are nevoie de el. Și, deși are doi copii cu Véronique, un băiat și o fată, Jonathan, Stephen și Carey nu sînt mai puțin importanți pentru el. Tatăl lor îi ia în vacanțe, îi duce la pescuit, merg să-l vadă cînd filmează, îi ia cu el în casa de pe Coasta de Azur.

Cel mai mare dintre băieți, Jonathan, simte nevoia să reușească în tot ce face. E cel mai bun la liceu, este vedeta echipei de alergători. Dar Universitatea în care intră, ca și tatăl său, la Berkeley, i se pare prea mare, prea competitivă. Preferă să lucreze în grupuri mai restrînse. Trece, deci, la foarte tradiționalul «College Occidental» din Los An-

«Bine jucat, Jon, spunea Peck-tatăl, felițări, sînt mîndru de tine». Parcă era o scenă dintr-un film cu Gregory Peck. Iar Peck jucîndu-l pe Peck, niciodată n-a fost mai în formă.

Chiar dacă Jonathan moștenise farmecul și frumusețea sălbatică a tatălui său, el nu avea nici un chef să-l urmeze pe ecran. E greu să-ți faci un nume, cînd cel care l-a purtat înaintea ta este una din cele mai mari vedete ale epocii.

La terminarea studiilor, Jon care, ca și tatăl său, are convingeri profunde liberale, decide că cel mai nimerit mod de a sluji oamenilor și de a ajuta înțelegerea între popoare este să îmbrățișeze cariera diplomatică. Proaspăt diplomat al Universității, după o trecere-fulger prin Marină, el se angajează în «Peace Corps» și este trimis în jungla africană.

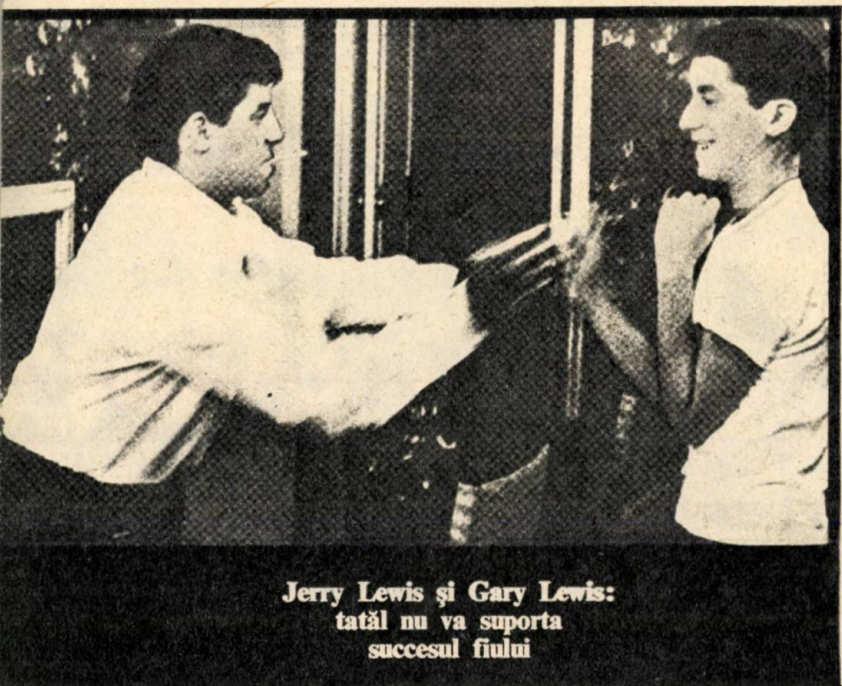
O experiență deosebită, pe care o consumă rapid, căci își dă seama că nu poate realiza nimic din ce și-a propus, în acest fel. Uită chiar și de dorința sa de a intra în diplomatie. Vrea un cerc mai mare de influență. «Vreau să devin editorialist», anunță el, într-o bună zi. Gregory Peck ar fi putut da un telefon sau două ca să-și ajute fiul să intre la televiziune, dar Jonathan refuză. Refuză pentru că nu suportă să fie «fiul lui Gregory Peck». El vrea să fie Jonathan. Deci, se descurcă singur ca să intre la C.b.s. News Radio. Dar a scrie buletine de informații pe care să le citească alții nu e prea interesant și nici bănos nu e. Și atunci vine la un mic canal de televiziune, K.c.o.y. din Santa Monica, un orașel între Los Angeles și San Francisco. De cînd s-a înapoiat din Africa, Jonathan s-a schimbat. Nu mai este tînărul idealist și athletic. Acum, deseori e prost dispus, deprimat. Sinuciderea, în 1970, a lui Connie Farrow, cu care avusese o idilă, îl afectează profund. Nu se mai antrenează pentru alergare. Nu mai are nici un fel de energie.

Conform autopsiei practicate după moartea sa, Jonathan avea o inimă foarte voluminoasă. Era un caz prematur de arteroscleroză. Arterele sale sclerozate puteau fi ale unui bărbat de două ori mai în vîrstă ca el.

● Colecția de arme

Jonathan este numit corespondent la Santa Barbara. Închiriază un mic apartament și își duce acolo toate lucrurile, inclusiv colecția de arme. Încă adolescent, învățase într-o tabără de vacanță să folosească revolverul. De atunci cumpără arme peste tot pe unde călătorește. Munca sa cotidiană era mai grea decît își putuse închipui. Canalul tv. din Santa Monica îi cerea trei reportaje pe zi. Cam mult pentru un orașel în care nu se petrece aproape nimic. Alergă după cine ar putea să-i spună ceva care să merite 2 minute de emisie.

— Ce mi se cere este imposibil, se plînge tatălui său. Vor trei su-



**Jerry Lewis și Gary Lewis:
tatăl nu va suporta
succesul fiului**

interviu pentru «Paris Presse», Véronique Passani.

● Nu vreau să fiu doar «fiul lui Gregory Peck»

L-am întîlnit pe Gregory Peck puțină vreme după întoarcerea din Europa, în casa sa la Pacific Palisades. Povestea cu multă voie bună despre vacanțele petrecute cu fii săi mai mari, Jonathan și Stephen. În 1957, Greta Peck obține divorțul. Un an mai tîrziu, Gregory se căsătorește cu Véronique Passani. Ca să fie «mai aproape de fiii mei», el cumpără o casă la cîțiva pași de cea a Greetei. Fosta soție și cu el, odată trecute primele amărăciuni ale divorțului, sînt din nou prieteni; important pentru amîndoi fiind educa-

geles, unde 2 000 de studenți lucrează cu cei mai buni profesori. Jonathan studiază cu zel și plăcere și nu abandonează cărțile decît pentru sport. Îi place să alerge. În timpul unei întîlniri cu elevii anului I de la Universitatea din Los Angeles, Jonathan cucerește premiul la 880 yarzi și la «mile relay», sub ochii admirativ și în strigătele entuziaste ale tatălui său.

— Cînd Jonathan a revenit la casa tatălui său de la Brentwoos, povestește un reporter, purta încă treningul negru și portocaliu. Se ținea drept, ca și tatăl său cînd era tînăr. A fost un moment emoționant acela în care tată și fiu și-au strîns mîinile și s-au bătut prietenește pe umeri.

biecte pe zi, adică să le găsești, să filmezi interviuri, să scrii comentarii, să pui în scenă subiecte și să le trimiți la Santa Monica, la timp, pentru teletextul de ora 6 (seara).

— Spune-le că e imposibil, îl răspunde Gregory Peck. Spune-le că nu poți face decât două subiecte pe zi.

— Nu, mi-au spus clar că trebuie să fac trei, voi face trei. Dar nici nu-mi dau destulă peliculă să le fac ca lumea.

— Am să-ți trimit eu peliculă. Măcar așa nu o să te chinui la filmări.

— Nu, nu, nu pot să accept.

Gregory Peck îi trimite, totuși, 12 bobine de film. Apoi pleacă cu Véronique să-și petreacă vacanța la vila lor de la Cap Ferrat, pe Coasta de Azur.

Jonathan ieșea de cităva vreme cu o tinăra femeie divorțată, mamă a doi copii. Foarte îndrăgostit, îi cere acesteia să vină să locuiască la el. Ea refuză. Deși îl iubește, nu vrea să se angajeze din nou atât de repede. Abia se refăcuse după divorț. Refuzul ei este o mare mîhnire pentru Jonathan și o profundă deziluzie. Un alt șoc care-l macină, ca și cel de la televiziune. Duce o viață de nebun. Turnează, între timp, reportaje pentru un canal tv de la Hollywood. La 25 iulie 1975, Jonathan nu trimite nici un reportaj la Santa Monica. A doua zi, nici un semn de viață. Unul din colegii lui se hotărăște să se ducă să-l vadă acasă. El găsește trupul. Jonathan zace la pămînt, cu o gaură în timplă. Alături, un revolver, calibrul 44. Nici o scrisoare. În schimb, un pachet mare, pe care nu l-a desfăcut niciodată: cele 12 bobine de film trimise de tatăl său.

Prăbușit de durere, Gregory Peck se întoarce acasă și se duce imediat la Greta. Nu-și mai pot găsi cuvinte de consolare. Săptămîni în șir, Gregory nu scoate o vorbă, nici măcar cu Veronique. Va spune mai târziu:

— Măcar de aș fi fost acolo. Sint sigur că Jon mi-ar fi telefonat și mi-ar fi spus: «Dad, sint la capătul puterilor, am nevoie de ajutor». Și i-aș fi răspuns: «Vino, hai să mergem la munte, oriunde, vino și spune-mi tot». Dar eu n-am fost și el n-a avut cui telefona.

Durerea lui Peck persistă chiar și cînd își reia responsabilitățile de tată de familie și de actor.

Succesul filmului **Maledicțiune** este enorm. Cinci ani după moartea fiului său, el vede tragedia cu oarecare distanțare. Povestește:

— Într-o zi, cînd el era încă un adolescent, ne-am dus să-l vedem alergînd. Înainte de linia de sosire, Jonathan era al doilea. Și, deodată, s-a năpustit, l-a depășit pe cel din față și a cîștigat cursa. Cînd a venit la noi, după victorie, l-am îmbrățișat și l-am felicitat. Părea abătut, era obosit. Mă gîndeam atunci că era firesc, după o cursă atât de epuizantă. Dar, mai târziu, mi-a zis: «Știi, n-ar fi trebuit să cîștig această

cursă». «Ce vrei să spui?», l-am întrebat. — «L-am lăsat pe celălalt să dea ritmul cursei, apoi l-am depășit, în ultima clipă. Nu e bine. Nu e drept. Eu ar fi trebuit să imprim acest ritm...». — «Dar — l-am replicat — tocmai în asta constă o cursă». Nu cred că l-am convins.

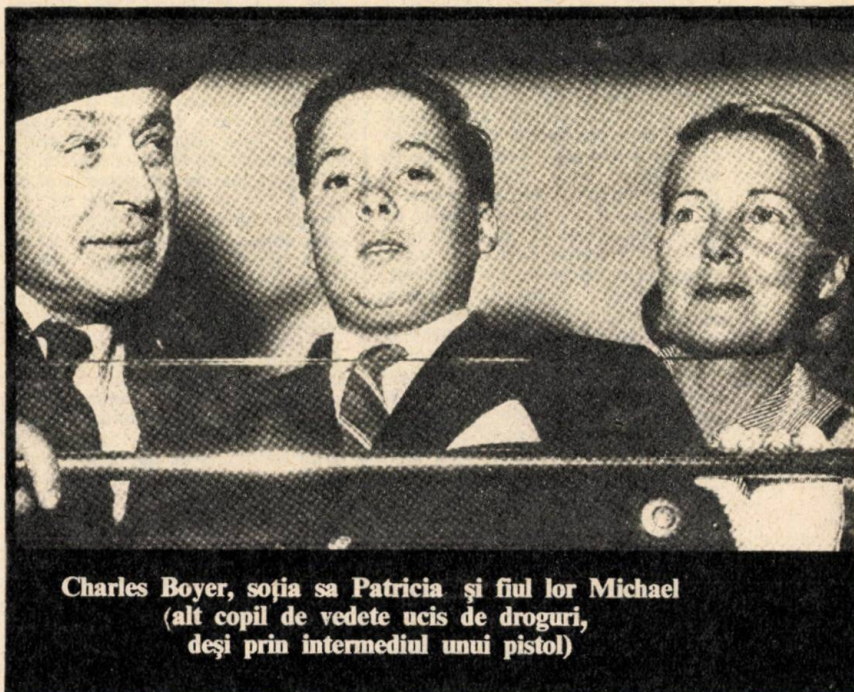
● Părinți geloși pe succesul copiilor

Doctorul Milton Greenblatt, profesor de psihiatrie la Universitatea din California, s-a interesat de soarta copiilor de vedete de cinema. El se întreabă dacă sînt singurii care au acest soi de probleme, dacă nu cumva, în general, copiii de oameni bogați și celebri suferă de același necazuri.

Neavînd niciodată de îngrijit un copil provenit din mediul cinematic

o altă specialitate. A treia soluție nu există. Gelozia are și ea rolul ei de netăgăduit. Un exemplu interesant îl constituie prenumele dat primului născut în familie. Charlie Chaplin n-a vrut nici în ruptul capului să-i spună fiului său cel mare tot Charles, pentru că, spunea el, nu trebuie să rămînă decît unul singur cu acest nume. Dar tinăra sa soție, Lita Grey, a insistat: ea stia că acest nume va avea o mare valoare, și pentru ea și pentru fiul său, dacă se va despărți de Chaplin.

Douglas Fairbanks nu se interesa absolut deloc de Douglas jr. Iar cînd tatăl s-a căsătorit cu Mary Pickford, în 1920, copilul a fost abandonat de-a binelea. Iar cînd băatul, la 13 ani, a fost angajat de un producător să apară în film, taică-său a făcut o criză de nervi.



Charles Boyer, soția sa Patricia și fiul lor Michael
(alt copil de vedete ucis de droguri,
deși prin intermediul unui pistol)

gratic, el mi-a spus că nu poate decât să facă unele speculații asupra motivelor care pot provoca tulburări la acești copii:

1. Dinamismul, talentul și celebritatea părinților, nevoia lor continuă de aplauze: «toate acestea nu mai lasă loc și timp pentru educarea copiilor».

2. Numărul ridicat de despărțiri, de divorțuri printre cuplurile de la Hollywood. Și citează, cu umor: în timpul unei mari recepții hollywoodiene, un băiețel, fiu de star, remarcă: «eu am cei mai mulți părinți din orașul ăsta!».

3. Competiția dintre o vedetă și copiii săi care încearcă să facă aceeași meserie. Vlăstarele de staruri trebuie în acest caz să depășească gloria părinților sau să-și găsească

Am citat mai sus cazul lui Gary Lewis. El se lansase fulgerător în cariera de cîntăreț, iar tatăl său, Jerry Lewis, mărturisea într-un interviu: «M-am săturat de Gary în sus și Gary în jos. Mi-aduc aminte că i-am spus într-o zi lui Patty (soția sa): «De 10 zile nu aud vorbindu-se decît de Gary Lewis și simt că am devenit invidios, gelos. Nu e în nici un fel concurentul meu, dar vreau să-mi păstrez și eu locul pe podium».

Jerry Lewis povestește cu haz întîmplarea, dar fondul e serios. Actorii sînt egocentriți, au mereu nevoie să fie buricul pămîntului. Conștient sau inconștient, copiii lor devin adesea concurenții lor, și

există și cazuri extreme ca, de pildă, cel al lui Joan Crawford, care vedea în propria ei fiică o rivală în afecțiunea soțului ei. Ce să mai vorbim de actorii — cu o serie de copii — care divorțează, se recăsătoresc, au o altă serie de copii, alte posibile vedete!

● Cazul Hayward

Cazul familiilor Fonda și Hayward este celebru în materie. În timpul virstei de aur a Hollywoodului, imaginea acestor două familii era strălucitoare. Toată lumea îi invidia. Părinți frumoși, talentați, cu cariere fulgurătoare. Copii inteligenți, drăguți, care aveau tot ce-și doreau. Din păcate, această minunată viață nu va dura mult, pentru că drame diverse, provocate de chiar eroii lor, vor avea loc între ei, iar una din familii va succomba.

Drumurile lor se vor încrucișa o primă dată, în 1929. Margaret Sullivan și Henry Fonda joacă împreună într-o comedie muzicală la clubul de artă dramatică din Cambridge, Massachusetts. Ea avea 18 ani și era splendidă. Foarte ambițioasă, studia arta dramatică și dansul și, ca să-și poată plăti studiile, lucra ca vânzătoare. Henry Fonda avea 24 de ani și urcase prima oară pe scenă la Omaha. Prilej minunat să-și învingă timiditatea sa bolnăvicioasă. Teatrul îi cucerise deci pe amândoi, și-au făcut un nume pe Broadway și s-au hotărât să se căsătorească. În 1931. Foarte curând, Margaret ajunge cap de afiș pe Broadway, în timp ce Henry mai împușcă francul.

— Poate că am fost gelos pe cariera prea rapidă a Maggie-iei, va admite Fonda mai târziu. Aveau același caracter violent, coleric. Se certau încă de pe vremea când erau doar logodiți. Căsătoria n-a adus liniștea și, în 1932, au divorțat. Margaret Sullivan a plecat la Hollywood unde s-a impus ca vedetă cu filmul **Doar ieri**. Reputația ei e pectulită: strălucitoare, dar cu un caracter dificil. La al treilea film, **O călătorie plăcută**, ea nu încetează să-și hărțuiască regizorul: William Wyler. Exasperat, acesta se hotărăște s-o domolească și o invită la cină. Peste o săptămână erau căsătoriți. Cuplul Wyler-Sullivan a durat un an și jumătate. Iată ce povestește Wyler: «În ziua în care am primit banii pe primul meu contract cu Fox, am venit acasă și i-am arătat ceul: 25 000 dolari. La care Maggie mi l-a arătat pe al ei: 8 500 dolari pe săptămână. A fost prea de tot. Mi-am dat seama că nu puteam face pentru ea mai mult decât făcea ea singură». În martie 1936, cei doi divorțează și la 15 martie Margaret Sullivan se căsătorește cu impresarul Leland Hayward. Primii lor ani de căsătorie au fost un succes. Au avut două fetițe și un băiețel: Brooke, Bridget și William. Viața copiilor Hayward e ca-n basme. Aveau casa lor, separată, cu parter-etaj, și una din plăcerile invitațiilor soților Hayward era să se ducă în vizită, alături, la copii. Pe vremea aceea, se jucau între ei copiii Jimmy Stewart, Gene

Kelly, Mirna Loy, Judy Garland, Dorothy Mc Guire, și evident, micuții Hayward.

Margaret Sullivan decide, într-o bună zi, că nu mai suportă cinematograful și pleacă de una singură la New York să joace într-o piesă de succes, «Vocea». După care hotărăște că toată familia trebuie să trăiască într-o fermă din Connecticut. O decizie pe care soțul ei nu a apreciat-o, dar chiar deloc. Nu numai pentru că toate afacerile lui se purtau la Hollywood, dar, pe deasupra, detesta și viața la țară. Cît despre copii, ei erau disperați că și-au părăsit casa lor și mai ales pe cei mai buni prieteni, pe Jane și Peter Fonda. După trei ani de vane eforturi de a-și adapta familia vieții de fermă, Margaret Sullivan, pleacă să joace teatru în Anglia. Leland Hayward profită și el și se duce în Hawai cu una din frumusețile epocii. Cînd află, Margaret cere imediat divorțul. Încearcă să-și crească singur copiii, dar nu izbutește. Îi trimite la pension, unde Bridgett și Bill refuză cu încăpăținare să învețe. Margaret Sullivan face o depresiune nervoasă, nici nu mai aude bine, și este internată la un spital de psihiatrie din Massachusetts. Își revine, se întoarce la meseria ei de actriță, dar declară: «Detest să joc, detest ceea ce actoria a făcut din viața mea». În 1960 repeta într-o nouă piesă. Cel de-al patrulea ei soț, Kenneth Wagg, o găsește moartă, în camera lor de la hotel. Cauza decesului: exces de barbiturice.

10 luni mai târziu, fiica ei, Bridget Hayward, murea, la 21 de ani, tot din exces de barbiturice.

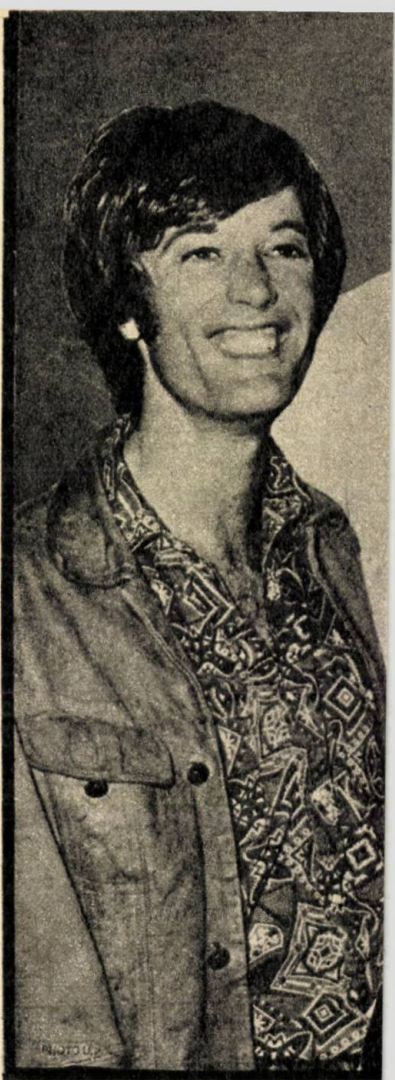
Bridget fusese întotdeauna un copil dificil. Se bătea tot timpul cu sora și cu fratele ei și o respingea cu hotărîre pe mama ei, aspra Margaret. Petrecuse luni de zile în spitale de psihiatrie și lășina la orice emoție mai puternică. Pînă la urmă, medicii au pus diagnosticul: epilepsie.

Bill Hayward, la rîndul său, a trăit o adolescență rebelă. Nici el nu se împacă cu mama sa, dar nici cu tatăl-său. A încercat să fugă de la pension, dar a fost prins. Și el a fost internat într-o clinică de psihiatrie. A stat și la închisoare. Gîndul sinuciderii îl obseda. În sfîrșit, se echilibrează puțin și joacă în filmul **Easy Rider** cu Peter Fonda.

Leland Hayward, care s-a căsătorit de 5 ori, a murit în 1971, după o boală lungă și grea. Brooke, ceaaltă fată, s-a căsătorit cu un agent de schimb, a avut doi copii, a vrut să se facă actriță, a renunțat, s-a recăsătorit cu Dennis Hopper, o legătură dezastruoasă. Mama și sora ei s-au sinucis, fratele ei a încercat să se sinucidă, iar ea explică: «Eu nu m-am sinucis din spirit de contrazicere: întotdeauna mi-a plăcut să merg contra curentului».

● Clanul Fonda

Copiii Fonda au avut de înfruntat aceleași probleme ca și copiii Hayward: un tată neatenț, pentru că era prea ocupat, un divorț, sinucidera mamei.



Copiii Hayward au fost distrusi, copiii Fonda au supraviețuit. Să fie doar un noroc la mijloc, cum susține Henry Fonda:

● Henry

— Nu sînt un «drăguț». Sînt greu de suportat. Sînt un om închis. De ce n-am spus oare niciodată copiilor mei că îi iubesc? I-am spus abia acum, de curînd, lui Pete, pentru că m-a obligat. Nu m-am analizat niciodată, n-am simțit nevoia. Am avut noroc, mare noroc!

După căsătoria tumultuoasă cu Margaret Sullivan, Henry Fonda a rămas 5 ani celibatar. O perioadă fastă. Cariera sa mergea bine, își recăpătase încrederea în sine. Pleacă în Anglia să turneze un film cu Annabella. Cunoaște o tînră debutantă, Frances Seymour Brokaw, (care avea o fetiță dintr-o primă căsătorie) și se căsătorește cu ea. În 1936. Cuplul și micuța Pary se instalează la Hollywood. Nu le place mediul, les puțin, nu văd lume. Cei doi copii al lor, Jane Seymour (născută la 21 decembrie 1937) și Peter Henry (născut la 23 februarie 1940) fac



**Pentru
publicitate,
imaginea
fericită
a trei staruri
și a unei
singure familii
(e drept,
dezbinată):
Henry,
Peter
și Jane Fonda**

boiului civil, acesta s-a descărcat. Glonteile i-a străpuns stomacul, ficatul și rinichii.

● Peter

— Nu sînt sigur că am vrut să mă sinucid, va spune Peter Fonda adult. O tentativă de sinucidere dubioasă. Poate că a vrut să atragă atenția tatălui său. A reușit, pentru că Henry se repede cu primul avion la căpătîiul lui său. La 16 ani, Pete e un rebel. Declară: «M-am gîndit întotdeauna că ar fi bine să mă sinucid. Am înghițit hăpuri. Am băut dintr-o sorbitură un litru de whisky, ținîndu-mă de nas. Am condus automobilul cu 160 km pe oră, pe un pod... Dar ce n-am încercat?» Cînd s-a apucat de cinema, toată lumea vedea în el un Henry Fonda cu 20 de ani mai tînr. Nu era chiar așa. Pete făcea parte din generația revoltată. El n-a jucat doar în *Easy Rider*, el a trăit acest film cu toată viața lui. Ceea ce nu l-a plăcut poliției din Los Angeles, care l-a arestat în 1966 și l-a acuzat de complicitate într-o afacere de droguri, Peter a fost achitat, dar a fost arestat din nou împreună cu un grup de vreo sută de hippies. Din nou este eliberat. Peter Fonda vorbește cu ușurință, în interviurile sale, despre experiențele cu drogurile, despre revolta lui împotriva societății, despre copilăria sa chinută. Și, nu odată, atacurile sale sînt îndreptate împotriva tatălui său cu care «nu puteam comunica în nici un fel»: — «Imaginați-vă că sînteți copilul unei persoane atît de importante ca Henry Fonda. Importantă prin chipul său, valoarea, statut. Orice ați face, sînteți vinovat. El nu poate avea, niciodată, nici un fel de vină. Tatăl meu se scuza că nu stă mai mult cu noi pentru că «nu meritați să fiu cu voi». Jane mi-a zis într-o zi: «Tu și cu mine, cînd sîntem fericiți, ne simțim vinovați».

● Jane

Nici Jane Fonda nu consideră fericită copilăria ei. Șocul provocat de sinuciderea mamei lor, lungile absențe ale tatălui, aparenta lui indiferență, lungul și de internate și pensioane și aceeași veșnică manie a celor din jur de a te arăta cu degetul: «flicla lui Henry Fonda», lată destule motive să dezechilibreze și cel mai echilibrat caracter.

Jane apare prima oară pe scenă, la școală, cînd avea 10 ani. Mai tîrziu, a jucat alături de tatăl ei la Omaha, dar pe vremea aceea cariera dramatică n-o interesa deloc. Apoi a făcut studii de artă la Paris și l-a cunoscut pe Roger Vadim pe care Henry Fonda nu putea să-l suferă. Ca și Pete, Jane a încercat și ea să se drogheze cu L.s.d., dar și-a revenit curînd. Se căsătorește cu Vadim. Tatăl ei declară: «Fata mea? N-am nici o fată».

Jane devine militantă de stînga. Cariera sa continuă din succes în succes. Obține două Oscaruri, la Hollywood, în 1971 cu filmul *Klute* și în 1978, cu filmul *Întorcerea*

acasă. Divorțează de Vadim cu care are o fetiță, Vanessa. Azi e căsătorită cu Tom Hayden, personalitate politică de stînga, cu care are un băiețel, Troy.

În cazul familiei Fonda (clanul, cum i se mai spune), apropierea dintre ei s-a făcut datorită lui Henry Fonda, care și-a schimbat caracterul, a devenit mai puțin distant, mai tandru. Cea de-a cincea soție a contribuit cu mult la această împăcare. Shirley Adams Fonda îl înțelege firea și își dă toată osteneala să-l ferească de ce știe ea că l-ar scoate din sărite și ar putea provoca una din taimoasele lui minii. Peter Fonda, ajuns la 40 de ani, nu mai simte nici el nevoia drogurilor. Și-a luat cariera de actor mult mai în serios, și a devenit militant în lupta pentru apărarea mediului înconjurător. Ceașurile grele au fost uitate, clanul Fonda a făcut pace. — Am avut noroc», îi place lui Henry să repete într-una.

● Familia Boyer

Charles Boyer nu poate spune același lucru în legătură cu fiul său și al actriței Pat Peterson, Michael Boyer. Scena se petrece în căsuța din Los Angeles, într-o seară de septembrie a anului 1965. Michael se uită la televizor. Alături de el, logodnica sa, Marilyn Campbell și un prieten comun. Michael e atît de prost dispus încît Marilyn se hotărăște să plece acasă. Atunci Michael se ridică brusc și se precipită în camera sa, unde avea o colecție de arme. Iese de acolo cu un revolver, calibrul 38, agățat de umăr, și cu un altul, calibrul 23, în mînă. Nelliniștită, Marilyn îl întreabă: «Ce ai de gînd să faci?». Michael răspunde: «Sînt un perdant în viață și voi fi mereu: dacă pleci, mă omor». Se întoarce în odaia sa. Marilyn a mai asistat la asemenea scene, totuși, nu se poate consola cu ideea că a fost doar o toană. Se duce în camera lui Michael. Intră. În clipa aceea, Michael Boyer apasă pe trăgaciul revolverului pe care-l ținea lipit de tîmplă.

Charles Boyer nu și-a revenit niciodată după pierderea fiului său. Și-a continuat cariera, dar n-a mai fost același om. Îl adora pe Michael și a făcut tot ce l-a stat în putere să-l fie băiatului bine. N-a fost un actor în jurul căruia să se birfească și a refuzat întotdeauna avantajele celebrității. Născut la 28 august 1900, într-un sătuleț din sudul Franței, el l-a deșapățonat profund pe tatăl său alegîndu-și meseria de actor. După studii la Sorbona și la Conservatorul de artă dramatică din Paris, el începe să joace pe scena unui teatru parizian, piese clasice. Prima sa călătorie la Hollywood o face în 1931 și cîțiva ani la rînd își va împărți cariera cinematografică între Franța și Statele Unite. Pînă în 1935, cînd succesul său american cu filmul

(Continuare în pag. 182)

Traducere și adaptare de
RODICA LIPATTI

ei despre ei și despre lumea lor



Toată lumea în scenă



Vincente Minnelli s-a născut la Chicago, la 28 februarie 1913. Încă de la vârsta de 3 ani el a făcut parte din trupa de teatru familial, «The Minnelli Brothers», care a colindat aproape toată America. Marcat din fragedă copilărie de spectacol, Minnelli își va consacra de aici înainte toată viața sa spectacolului.

La început ajutor de fotograf, decorator de costume și decoruri de teatru, el devine, în 1933, director artistic la Radio City Music Hall din New York, apoi decorator și regizor de balet și de mari spectacole muzicale pe Broadway.

Succesele sale determină cunoscuta companie cinematografică Metro Goldwyn Mayer să-l angajeze în 1933, dată de la care începe triumfală sa carieră cinematografică, ce însumează azi 39 de filme, dintre care *Ziegfeld Follies* (1946), *Un american la Paris* (1951), *Viața lui Van Gogh* (1956), *Cei patru cavaleri ai apocalipsului* (1962), *Adio, Charlie!* (1964), pretutindeni cunoscute și apreciate, în lume.

«Realizarea unei comedii muzicale, spune Alan Jay Lerner, unul din colaboratorii lui Minnelli, cere daruri deosebite, intuiții speciale și îndeosebi o viziune de ansamblu clară, precisă și solidă ca o grădina zoologică. Vincente Minnelli nu are

numai aceste daruri și aceste intuiții, dar are mai ales o viziune de ansamblu, o idee a scopului ce trebuie atins, încât talentul lui poate fi calificat de genial. Comediile muzicale ale lui Minnelli au un stil unic și succesele lui sînt cele mai mari din

istoria cinematografului. Se spune dintotdeauna că, fie pe ecran sau pe scenă, comedile muzicale reprezintă, înainte de toate, o muncă colectivă — și așa e. Dar eu consider că deasupra tuturor trebuie să existe unul, un om care să indice direcția ce trebuie urmată, și acesta a fost, întotdeauna, Vincente Minnelli».

Azi, după o carieră cinematografică de cîteva decenii, Vincente Minnelli își scrie memoriile, volumul «Toți în scenă», în care își povestește cu o rară sinceritate, viața sa, începînd din copilărie și pînă la ultimele sale realizări cinematografice. Din această carte, scrisă de un regizor care a făcut din cinema viața sa, redăm, pentru cititorii noștri mai multe fragmente privind înțîlnirea și viața sa cu Judy Garland, precum și acelea privind-o pe Liza, fiica sa și marea actriță de azi a ecranului.

Uvertura

Cînd rostești numele lui Minnelli, îți vine imediat în minte acela al lui Judy Garland, lucru firesc căci, pe parcursul a cîtorva ani, numele lor au fost împletite, ele reprezentînd pe acelea ale unui menaj fericit, atît pe cît poate fi de fericit un menaj la Hollywood.

Atunci cînd s-au întîlnit, Minnelli venea aureolat de cîteva mari succese realizate pe Broadway, iar Judy Garland se bucura de o imensă popularitate și realizase mai multe filme muzicale în compania lui Fred Astaire și Gene Kelly, precum și marel său succes: *Vrăjitorul din Oz*. Era în 1941, cînd Minnelli, proaspăt angajat al marelui companii cinematografice Metro Goldwyn Mayer, dirija filmul *Babes on Broadway* (*Debuturi pe Broadway*) în care Judy Garland interpreta rolul principal feminin, alături de celălalt copil minune al cinematografului, Mickey Rooney. Ea avea 21 de ani și se despărțise de David Rose. Terminase tocmai filmul *Presenting Lily Mars*, în care încarna o tînără actriță, grozav de «hăituită», rol ce i se părea a fi o tranziție între personajele de copii, pe care le interpretase pînă atunci, și cele de adulte. Filmul nu fusese atît de reușit pe cît sperase, dar în orice caz ea nu mai voia să reia un rol de adolescentă. La început, relațiile dintre Minnelli și Judy Garland au rămas la stadiul politeții dar, la un moment dat, Don Lopes — un prieten al regizorului — hotărî că Judy și Minnelli ar trebui să se apropie mai mult, să se cunoască mai bine... pe un teren neutru. Și astfel, Judy, Don, prietena lui și Minnelli au început să iasă împreună. Dar să lăsăm acum pe Minnelli însuși să ne povestească:

«Judy era foarte spirituală, ceea ce se potrivea foarte bine cu ironia naturală a lui Don. Cîlt privește pe Ruth, prietena lui Don, și pe mine, noi ne mărgineam să jucăm rolul spectatorilor și să apreciem micile lor numere de umor! Judy practica de minune această formă supremă de umor care constă din a-ți bate joc de tine însuși. Dar asta n-o împiedica de a lua drept țintă și pe alții, subiectul ei favorit fiind colegii ei de la M.G.M.

Ea ne-a povestit felul cum Mayer aducea prietenii pe platou și le spunea (arătînd-o pe Judy): «Vedeți fata asta?... Priviți-o bine să vedeți ce-am făcut eu din ea... Cînd a venit aici, era cocoșată!» Uimire pe chipurile vizitatorilor! «Da, cocoșată, nu-i așa, Judy?» continua Mayer. În timp ce Judy răspundea, după o clipă de gîndire: «Desigur, domnule Mayer, de vreme ce-o spui dumneaei!»

Umorul autodistrugător al lui Judy era impresionant, căci se servea de el ca să-și ascundă vulnerabilitatea. Atît de mult, încît mă cuprîndea o irezistibilă dorință de a o iubi și a o proteja (așa se întîmpla cu mulți inși care lucrau cu ea la M.G.M.). În schimb, Judy era foarte afectuoasă și gata să dăruiască multă dragoste.

Am continuat să ieșim un timp cu Don, prietena lui, Ruth, și Judy, căci alcătuiau un grup foarte vesel. Apoi, într-o zi, Don m-a chemat la telefon, spunîndu-mi că nu se simte bine. Am sunat-o pe Judy ca să-i spun:

— Don e bolnav... Ar fi poate mai bine să amînăm pe altădată ieșirea noastră în oraș.

La care Judy mi-a răspuns, cu un glas înecat de ris:

— Crezi că avem neapărat nevoie de Don și de Ruth? Sîntem destul de mari...

Ceea ce era perfect logic! Din ziua aceea, ne-am văzut mult mai puțin cu prietenii noștri Don și Ruth, iar amicitia dintre mine și Judy s-a transformat într-o legătură de dragoste.

Evitasem pînă atunci cu grijă căsătoria. Mai mult, nu voiam să fiu acuzat — ca atîția alții — că mă agăț de o stea. Doream înainte de orice ca Judy să fie sigură de propriile ei sentimente și, pînă atunci, puneam dinadins o frînă dragostei ce i-o purtam.

Într-o seară, cinam împreună la Villa Nova, de pe Sunset Strip, și comparăm copilăria noastră, în special experiențele noastre respective de copii crescuți în lumea teatrului. Judy începu atunci să-mi evoc debutul său în cinema.

— În fața camerei, îmi destăinui Judy, eu trebuie să mă simt absolut perfectă. Dealtfel, o știi prea bine, căci asta aștepti totdeauna de la mine. Și totuși, deseori nu mă simt deloc în formă și trebuie să lupt ca să termin filmarea!

Mă întrebam unde vrea să ajungă.

— Iau casete ca să-mi stimulez energia, spuse ea.

— Sper că nu-ți fac rău, sper că nu abuzezi de ele!

Judy zîmbi, după care am schimbat subiectul...

Despre aceste pilule și stimulente au circulat mereu fel de fel de povești monstruoase, în care un diabolic Lucifer ar fi împins-o pe Judy pe această pantă tragică. Personal, n-am dat crezare acestor zvonuri, căci ce motive ar fi putut transforma o mare stea ca Judy într-o ființă incapabilă să-și asume rolul său? Adevărul e că lucrurile s-au întîmplat în mod cîlt se poate de banal. Pe vremea începuturilor lui Judy la M.G.M., syndicatele nu erau încă atît de influente cum au devenit mai pe urmă, așa încît toată lumea lucra ore întregi. Și probabil că, într-o zi, un actor i-a dat lui Judy cîteva pastile ca s-o ajute să reziste la oboseală. Amfetaminele împiedicînd-o să doarmă, un alt prieten a sfătuit-o, probabil, să ia somnifere. Dealtfel, pe vremea aceea, nu se cunoșteau prea bine efectele acestor droguri.

În momentul cînd se filma **Meet me in St. Louis** (întîlnire la St. Louis) — film în tehnicolor, realizat în 1944 — condițiile de lucru se îmbunătățiseră foarte mult la M.G.M. și, în mod normal, Judy n-ar fi trebuit să se dozeze. Din păcate, ea continua s-o facă.

Turnarea filmului s-a terminat în aprilie 1944, Judy și cu mine ne-am instalat împreună în momentul cînd am început montajul. Judy împlinea

22 de ani. I-am dăruit o poșetă de seară și ea mi-a mulțumit prin următoarea scrisorică:

«Dragă Vincente, darul tău magnific de aniversare m-a transformat cu totul. Am fost întotdeauna foarte timidă și foarte stingherită ori de cîte ori intram într-o casă plină de lume. Dar de acum înainte, n-o să am altceva de făcut decît să țin bine poșeta ta în mînă, așa ca s-o vadă toți și să le iau ochii. Îți mulțumesc încă o dată pentru acest cadou minunat — unul din cele mai frumoase pe care le-am primit vreodată. Sărutări, Judy.»

În ziua cînd am terminat **Meet me in St. Louis**, Arthur Freed m-a rugat să trec să-l văd. Știam că lucra de cîțva timp la o adaptare cinematografică a lui Ziegfeld Follies, din care voia să facă cea mai mare producție de pînă atunci, cu cele mai mari staruri, un buget de trei milioane dolari, douăzeci de scheciuri și șaiseci și cinci de scene. Mi-a cerut să preiau regia. Nu mi-a lăsat nici o secundă de gîndire. De fapt și eu eram nerăbdător să încep un nou film, dificil și stimulator cum trebuia să fie **Ziegfeld Follies**, muncă ce m-ar mai fi scos din necazurile mele sentimentale — Judy mă părăsise tocmai cu puțin înainte.

Scheciul **Doamna din înalta societate** dă un interviu fusese prevăzută să-l joace Green Garson, dar pe măsură ce acest scheci satiric căpăta forme mai precise, muzica detinea un loc din ce în ce mai im-

Judy Garland
și Liza Minnelli:
poate singura
perioadă
de echilibru
din viața
actriței-mamă



portant, așa că a devenit evident că rolul trebuia interpretat de o cîntăreță. Scheciul era un adevărat tur de forță, atît în ce privește partea cîntată, cît și cea jucată. Eu știam că Judy era capabilă să spună replicile mușcătoare cu mult talent, așa că am convocat-o la studio. Reîntîlnirea cu Judy n-a fost în nici un caz dramatică — legătura noastră se terminase, dar am rămas buni prieteni. Turnarea acestui scheci a fost cît se poate de reușită. Judy a fost perfectă și a cîntat cu înflăcărarea ei obișnuită, revelîndu-se, totodată, excelentă în stilul satiric pe care îl reclama acest număr.

Într-o zi, după ce terminasem tocmai montajul filmului, ca și lucrările de laborator, Judy mi-a telefonat că să mă invite la masă. Îmboldit de curiozitate, m-am întîlnit cu ea la Players Club.

— Care-i viitorul tău film? am întrebato.

— Ar fi trebuit să fie **The Clock (Orologiul)**, dar proiectul s-a anulat. M-am dus totuși la Arthur Freed și i-am spus că am multă încredere în acest film.

Am început să înțeleg: înțînirea fusese, mai mult ca sigur, organizată de Arthur!

— Ți-ar place să realizezi acest film? reluă Judy.

— Aș putea oricum studia problema, am replicat eu. Dar mai întrebue să arunc o privire asupra scenariului.

Trei zile mai tîrziu — în acel septembrie 1944 — eram oficial angajat ca regizor. Nimeni nu se întreba cum de i s-a încredințat așa, pe neașteptate, unui realizator specializat în comedii muzicale — un subiect dramatic. De fapt, toată lumea era mult mai curioasă să afle pentru ce mo-

tive acceptase Judy Garland un rol dramatic.

Judy Garland a avut, la început, unele îndoieli în privința capacității ei de actriță «dramatică», așa încît a apelat la un profesor. În ce mă privește, eu aveam multă încredere în talentul ei natural. Drept care am hotărît să suprim «cursurile» de artă dramatică, Judy neavînd altceva de făcut decît să creadă și ea că nu-i lipsită de talent. Firește, i-am propus s-o ajut dacă o să aibă probleme.

Turnarea filmului a decurs în condiții bune, iar principalii lui interpreți s-au dăruit cu totul rolurilor lor, rezultatul fiind, mi se pare, mai mult decît bun. Judy credea, dealtfel, cu tărie în succesul acestui film, în care a dat tot ce avea mai bun, într-un gen în care nu credea, la început, că va fi în stare să realizeze ceva. Judy mi-a mulțumit, trimițîndu-mi un mic dar, o pendulă de birou.

N-a trecut mult timp și legătura noastră s-a reluat. Judy părăsi casa pe care o închiriasse în Beverly Hills, iar eu am fost în al nouălea, cer cînd ea mi-a spus, într-o bună zi, că e gata să se mărite cu mine. Pentru prima oară în viața mea, puteam să-mi manifest în mod deschis sentimentele, căci nu pot nega că eram foarte îndrăgostit și foarte fericit că știam că-i sînt necesar. Eram pregătiți să facem față împreună tuturor problemelor.

Mariaj și benzedrină

La început n-am avut, firește, parte decît de bucurii, Arthur Freed ne-a oferit o călătorie la New York — oficial, pentru a întîlni cîțiva critici — dar, de fapt, ca să ne facă o plăcere.

Am profitat de ocazie, spre a-i

arăta lui Judy locurile din Central Park pe care le-am recreat în studiourile M.G.M. pentru **The Clock**: băncile, locul unde copiii se joacă cu bărcuțele lor, celebrul restaurant italian, pe care, de asemenea, l-am reconstituit la Hollywood.

Judy vedea New Yorkul ca un teatru uriaș, a cărui spectacolare fascinantă era ea. Eu eram ghidul ei... mai ales pe Broadway, unde am dus-o să vadă «Oklahoma». A fost uluită de noutatea spectacolului — e adevărat că vedea pentru prima oară un show pe Broadway! Apogeul (teatral) al scurtului nostru sejur la New York a fost premiera spectacolului lui Billy Rose «The seven lively arts» (Cele șapte arte vii). O seară grandioasă, căci, în acel decembrie 1944, războiul fusese cîștigat pe ambele fronturi și invitații și publicul aveau un fabulos pretext pentru a petrece! S-au băut sticle nenumărate de sampanie și risetele izbucneau de pretutîndeni. Salvador Dali în persoană și-a dat concursul, realizînd o operă pe tema celor «Șapte arte vii», operă care era expusă în holul teatrului Ziegfeld.

Eram foarte fericiti, și momentele puțin triste sau încordate au fost într-adevăr foarte rare, fără importanță. Începusem să mă împac cu personalitatea lui Judy. Ea se născuse în zodia Gemenilor, ceea ce explică alternanța destul de frecventă la ea între exuberanță și tristare. Era stingace, ceea ce după dicționele populare corespunde unui caracter urît! Dar mai presus de orice, era o actriță și de aceea avea toate angoasele, caracteristice marilor staruri. N-o puteai schimba: dealtfel, aveam mai mult decît merităm, căci Judy îmi dăruia totul. Într-o zi, îmi mărturisii:

confesiuni poetice

Sînt iarbă ce-și amină toamna

Sînt tristă ca un lung convoi
ce-și lasă oazele în urmă.
Ca marea ce se varsă în gunoi.
Ca îngerii uciși în turmă.

Sînt mîndră ca un cal de dric
ce poartă lucitoare pompoane negre-n frunte.
Sînt cel ce cară Totul spre Nimic.
Eu sînt podarul fără punte.

Sînt iarbă ce-și amină toamna
iubind tăișul coasei mult mai mult.
Sînt — păsări împușcate-n aer.
Aer lovit de morile de vînt.

Și nici nu știu dacă mai sînt
ce sînt
surdă tocmită la cuvînt
cu semne surde măsliindu-mi ochii
silabe surde alergînd ca dropii
prin miriștea ce-o simt în creier...

Cînd crește ceața
eu o treier.
Eu o adun gospodărește-n shopi.

Cînd moare somnul
eu sap gropi în perna mea.
Eroic cimitir de vise.

Ce bine-nsămîntat e răul
ce-ngăduie în noi blîndețea.
Ce nou prilej de bucurie mi-e tristetea.

Ioana CRĂCIUNESCU



— Cred că iau prea multe pastile.
— Știu, i-am replicat eu.
Dar ea aștepta ceva mai mult de la mine.

— Nu-i deajuns să-ți spun să nu mai ieși am adăugat eu. Știu că uneori ești epulzată și că în studio nu-i totuși trandafiri. Dealtfel, tu nu ești singura... O multime de alte actrițe fac exact același lucru și se vede totdeauna când au luat benzedrină. Așa cum se observă și la tine! Sint clipe când tu crezi că în felul ăsta poți da mai mult, dar adevărul e că ai putea fi și mai bine fără drogurile astea!

De fapt, ca multe altele, Judy devenise o mare stea care își fabrica singură adrenalina și o canaliza apoi spre a se dăruir rolurilor ce trebuia să le interpreteze. Să nu uităm că în nouă ani jucase în 23 de filme: însemna să pretinzi într-adevăr prea mult vitalității ei naturale!

În general, ea știa foarte bine ce trebuie să facă în toate situațiile. Când ne-am hotărât să ne căsătorim, a scris o scrisoare părinților mei care se aflau în Florida: «Nu ne cunoaștem încă, dar Vincente mi-a povestit atâtea lucruri minunate despre părinții lui și despre teatrul vostru ambulând încât am de pe acum impresia că vă cunosc și vă iubesc». Părinții mei au fost absolut încințați...

Între timp, am primit o scrisoare de la mama ei, care-și exprima nemulțumirea: Îmi spunea că nu mă preocupasem îndeajuns de interesele fiicei ei și că, mai cu seamă, ne-am cam grăbit să facem menaj comun. I-am răspuns imediat și cit mai politicos posibil, subliniind că am fost totdeauna preocupat să nu-i fac nici un rău lui Judy și că ne vom căsători imediat ce va fi cu putință.

Din punct de vedere profesional, Judy și cu mine aveam două proiecte diferite: ea trebuia să turneze **The Harvey girls (Fata din Harvey)** iar eu începeam să pregătesc **Yolanda și hoțul**. Tocmai atunci mi-a telefonat mătușa Amy ca să-mi spună că a murit mama. Prezența lui Judy era constant necesară pe platou, așa că nici nu putea fi vorba ca ea să mă însoțească. A fost o călătorie lungă și tristă și am ajuns tocmai la timp ca să asist la înmormântare.

Am plecat apoi imediat spre California, unde am simțit o adevărată mîngiere s-o regăseam pe Judy și lucrul care mă aștepta.

După terminarea filmului **Yolanda și hoțul**, am putut, în sfîrșit, să mă consacru vieții mele particulare și, mai ales, să respect făgăduia dată doamnei Gilmore, mama Judy-ei.

Ne-am căsătorit, Judy și cu mine, la 15 iunie 1945. Ceremonia s-a desfășurat în intimitate, la ea participînd doar familia și cîțiva prieteni.

Am plecat împreună cu Judy la New York, să ne petrecem luna de miere. Eram amîndoi foarte îndră-

gostiți și ferm convinși că această căsătorie va dura toată viața. La New York, Judy mi-a făcut cel mai frumos cadou: în timp ce ne plimbam într-un parc, lângă un lac, Judy m-a rugat s-o iau de mîna, iar cu cealaltă a azvîrlit în apă flaconul plin cu pilule!

Noi doi și cu Liza... trei

S-a spus deseori că New York-ul, vara, este un oraș festival... Perfect adevărată această afirmație, cel puțin pentru mine și Judy, în acea vară din 1945, cînd, afară de numeroase spectacole la care am participat, ca invitați, am fost prinși într-un vîrtej de petreceri. Reacțiile Judy-ei în fața spectacolului orașului erau extraordinare: am văzut New York-ul cu ochii ei. Eram prea îndrăgostiți și copleșiți de farmecul acestor metropole ca să ne punem întrebări. Probleme? Nu existau. Dacă Judy manifestase uneori enervare în timpul lunii noastre de miere la Hollywood, aceasta se datora imaginii de copil-minune, întreținută totdeauna cu multă grijă de studio. Totuși, la New York, a avut răgazul să observe comportamentul oamenilor față de ea. Cu toate că protesta, ea își dădea seama că boss-ii studioului nu gresau prea mult menținînd-o într-o stare perpetuă de adolescentă...

În timpul plimbărilor în acele seri umede de vară, ne-am întîlnit cu o multime de oameni care o interpelau cu o familiaritate afectuoasă:

— Hello, Judy! striga un șofer de camion. Ce mai face fetița noastră?

Altădată, o doamnă încovoiată, s-a apropiat de noi.

— Tu ești, Judy? a întrebat bătrînica, ca și cum s-ar fi adresat uneia din vecinele ei pe care n-a mai văzut-o demult.

— Da! a răspuns Judy rîzînd. Și ei e sotul meu. Îl cheamă Vincente Minnelli și e un mare regizor de cinema! Judy ar fi putut face pe «doamna din lumea bună», dar ea nu simtea deloc nevoia s-o facă și răspundea admirației lor cu multă prietenie... Fără îndoială că era conștientă de popularitatea ei și știa să tragă toate foloasele.

Înspira aceeași atitudine proteguitoare și în rîndul celor mai sofisticăți oameni de teatru. Ei aveau un umoral lor și erau absolut hotărîți să nu se lase impresionati de imaginea ei de «star»! Se așteptau să întîlnească o Judy «rose bonbon», așa cum a fasonat-o studioul și au dat... peste o personalitate explozivă și corosivă! Autoironia ei le plăcea în mod deosebit. Nu încapă îndoială că lipsa ei de respect față de industria cinematografică era terenul preferat de înțelegere cu acești actori de teatru, care nu fuseseră prea bine tratați în cursul trecerii lor pe la Hollywood. Dar ce i-a impresionat mai mult a fost judecata ei. Avea aceeași receptivitate ca și ei în materie de teatru, făcea aceleași rezerve sau aceleași critici, așa că a fost acceptată definitiv. Judy își păstra aerul de copil obraznic. În consecință, prietenii noștri, care știu să se copilărească întocmai ca și ea, căutau s-o protejeze! În mi-



Vincente și Liza Minnelli: cei doi supraviețuitori ai unei familii celebre



Judy Garland și Fred Astaire:
în plină glorie

locul lor, ea putea să se ia la întrecere cu ei ca farmec și exuberanță. Personalitatea ei era irezistibilă... Ea putea, dacă voia, să-i silească pe oameni, chiar pe cei mai snobi, să o adore.

Pe vremea aceea, nu-mi dădeam seama că exuberanța lui Judy era uneori forțată și se datora, în mare parte, stimulentei artificiale. Aveam teatrul și pe prietenii noștri ca să ne distreze, dar mai presus de orice ne plăcea să trăim izolați, unul pentru altul, chiar dacă prietenii noștri nu ne lăsau să hibernăm prea mult timp!

Primeam și noi din când în când. Mi-amintesc că în cursul unei serate deosebit de reușite, Judy n-a uitat nici un amănunt, fără ca totuși să-și dea aere de perfectă stăpână a casei. Eram fericiți să constat că se adaptase foarte ușor acestui mediu.

Puțin timp înainte de a ne întoarce în California, am dus-o pe Judy la un doctor din Park Avenue. El îi confirmă bănuielele: era însărcinată. Am hotărât să nu comunicăm acest lucru Hollywoodului... Dispuneam de tot timpul necesar. Aveam trei zile de mers cu trenul pentru a hotărî cum să împărțăm această știre, care risca să nu placă producătorilor. Într-adevăr, mai multe filme cu bugete foarte ridicate ar fi urmat să fie amânate și nimeni nu dăduse dovadă de prea multă răbdare față de Judy, în trecut. Dar când l-am înștiințat pe Arthur, temerile noastre se dovediră vane... Freed era încântat. El încercă totuși să facă în așa fel încât Judy să poată juca în **Ploaia cerească**. Filmările au fost grăbite astfel ca Judy să poată termina turnarea secvenței ei înainte ca sarcina să devină vizibilă. Richard Whorf realiză filmul, dar eu am dirijat cele trei secvențe muzicale și cele câteva scene dramatice în care Judy apare alături de Bob Walker și de Lucille Bremer. Acest film era un fel de «Paradă a stelelor», o cavalcadă a starurilor. După ce și-a terminat lucrul, Judy s-a retras în așteptarea «fericitului eveniment». Aceste câteva luni au constituit cea mai lungă perioadă de inactivitate din cariera sa, deoarece ea semnase un contract cu Metro — cu 11 ani înainte — și realizase de atunci film după film. A fost una din perioadele cele mai fericite ale vieții noastre comune. Ne străduiam atunci să ne ajustăm personalitățile și să ne prezentăm lumii ca un cuplu unit. La începutul căsătoriei noastre, n-am acordat importanță divergențelor. De fapt, ea nu era mai puțin instruită sau mai puțin «intellectuală» decât mine, cum au pretins ziariștii presei de senzație, și n-a trebuit să străbatem un drum prea lung ca să găsim un teren de înțelegere. Eram pe deplin convins că Judy ajungând la maturitate, își va aprofunda cunoștințele, iar eu voi reuși să mă exteriorizez mai mult. O iubeam profund pe Judy și tot ce-i plăcea ei îmi plăcea și mie. Ce dorea ea, doream și eu. Împreună,

vom deveni rezonabili, împreună vom deveni adulți, mi-am zis.

Judy începu să devină «o perfectă femeie de casă». Ceea ce mă amuza la Judy e că voia să facă totul. Din când în când, se apuca să frece podeaua bucătăriei sau să prepare o tocană de pui, după o rețetă pe care o urmărea cu multă atenție, în timp ce gătea! Lucra de asemenea la o serie întreagă de broderii, după sfaturile Sylviei Sidney, care socotea aceste cusături o excelentă terapeutică pentru cei cu «nervii zdruncinați». Dar dorița ei de a fi mereu fericită sau complimentată avea ceva patologic. Și dacă se plictisea de bucătărie sau de broderie, trebuia imediat să-i găsească altceva. Celelalte sarcini ale casei erau repartizate între servitorii noștri care, toți, erau buni prieteni cu ea. De aceea, seara, când mă înapoiam de la studio, în casă plutea un aer de conspirație. După privirile lor complice și risetele lor înăbușite, știam că «se coace» ceva împotriva «bătrînului». Judy nu știa să organizeze o atmosferă de lucru! La ce bun: ei și-ar fi închipuit că-și dă aere! Eu am devenit, deci, câpcaunul casei, forța împotriva căreia trebuia să te revolți. Și, deși Judy m-a descris ca pe un «om dur», ea nu m-a lăsat să-mi asum rolul plin la capăt! Dacă încercam să mă adresez servitorilor pe un ton autoritar, hohotele de râs ale lui Judy mă făceau să înțeleg că n-am procedat bine și amîndoi ne amuzam de tentativa mea de a face pe «stăpînul».

Ne pregăteam tocmai — eu și întreaga echipă — să turnăm **Undercurrent** (Talazuri din fundul mării), când medicul ne anunță că va fi nevoie să-i facă lui Judy o cezariană, ceea ce nu a speriat-o deloc. Era atât de dornică să nască un copil sănătos, încât s-a străduit să nu ia nici un drog în timpul sarcinii.

Pentru alegerea numelui copilului am discutat îndelung. Dacă va fi băiat, optam pentru Vincente Junior, dar problema se punea în eventualitatea unei fete.

— Ce-ai spune de Liza? — m-a întrebat Judy.

— Dar, m-am grăbit eu să adaug, întotdeauna mi-am dorit să-i dau fiștei mele numele mamei. Am putea să-i spunem Liza May?

— Perfect! murmură Judy.

După care, liniștiți, ne-am culcat în somn.

Înapoiat la studio, am reluat lucrul, ca de obicei... Judy se pregătea să suporte operația cezariană, data fusese fixată: 12 martie.

Criza

Înapoiată la studio, Judy se pregătește să filmeze în **Piratul**, care, după mărturia lui Minnelli, îi oferea posibilitatea să-și afirme talentul ei de actriță dramatică. Judy, care rivaliza astfel cu Greer Garson și Katharine Hepburn, pe atunci cele două

mari vedete feminine ale companiei M.G.M., era sigură că poate să-și asume răspunderea rolului. Bucuria de a juca în acest nou film o făcea chiar să uite stimulentele și tranșilizantele. Reușise chiar să nu-i mai frecventeze pe psihiatri, pe care studioul îi menținuse lângă ea încă din adolescență. «Totuși, notează Minnelli, în timpul filmării **Piratu-lui**, începură să se ivească primele tensiuni. «Citeodată Judy n-a-pare pe platou», îi atrage atenția Gene Kelly lui Minnelli. Judy nu se simțea bine și recurgea din nou la pastilele care o mai ajutaseră când avusese primele crize. Eram disperat, știind că o să ia iarăși droguri și neputînd afla cine i le procura.

De cînd ne căsătorisem, Judy nu le folosea decît în mod moderat. Din păcate, sănătatea ei începea să lase de dorit. Pentru prima oară trebuiau depășite zilele de filmare prevăzute. I-am sugerat să consulte din nou un psihiatru. Am încercat tot timpul să nu dramatizez situația și, după ce am terminat filmarea, am condus-o la medic. Dar Judy părăsea aceste sedințe de 55 minute fără ca starea ei de îngoasă să dispară. Și oricît încercam să mă arăt calm, nu izbuteam totdeauna. Schimbam cuvinte grele, iar relațiile dintre noi deveneau din ce în ce mai încordate.»

Certurile și împăcările alternează. Judy îl acuză la un moment dat pe Minnelli că, pe platou, o neglijează, ocupîndu-se aproape numai de Gene Kelly. Lucrurile păreau să se înrăutățească și mai mult, cînd moare tatăl lui Minnelli. La întoarcerea lui de la funeralii, atitudinea lui Judy față de el devine mai generoasă și viața lor în comun la o nouă cotitură, elementul de împăcare fiind Liza.

După terminarea filmării la **Piratul**, la 10 iulie 1947, psihiatrul care o îngrijea pe Judy o sfătuiește să renunțe deocamdată la munca din studio. Ea acceptă. Sănătatea ei devenise din ce în ce mai subredă, fără ca Vincente să-i poată fi de vreun ajutor. Singurul lucru pe care l-a reușit a fost să îndepărteze presa. În cele din urmă, psihiatrul îi recomandă lui Judy o cură într-o casă de odihnă. Numai astfel își va regăsi echilibrul, îi declară el lui Vincente. «O să-i aplicăm un tratament ca să poată dormi». Judy pleacă la sanatoriu, unde starea ei pare a se îmbunătăți. Odată revenită acasă, Judy trebuie să devină din nou partenera lui Gene în **Easter Parade**, film în care muzica lui Irvin Berlin putea să pună admirabil în valoare talentul acestor doi actori. Lucrurile păreau să meargă bine, cînd, într-o bună zi, producătorul Arthur Freed îl convoacă pe Minnelli la el în birou ca să-i spună că ar fi bine să se retragă de la regie, deoarece Judy nu mai dorește să lucreze cu el, în ochii ei Vincente simbolizînd atunci toate certurile pe care le-a avut cu studioul.

Mîhnit că nu Judy i-a spus, personal, să se retragă, Minnelli pleacă, locul lui fiind luat de Charles Wal-

ters. Dar, după puțin timp de la încetarea turnării, Judy se îmbolnăvește, îndeplinindu-și angajamentul față de studio numai cu prețul unor imense eforturi. Pentru prima oară, începe să sufere de dramatice fluctuații de greutate. Minnelli le atribuie faptului că nu se mai droghează. Dar cînd ajunge să piardă mai multe kilograme în cîteva zile, își dă seama că tocmai drogurile sînt de vină, deși nu știa cum și le procura. Totuși, în ciuda neînțelegerilor dintre ei, Judy și Vincente continuau să apară în public ca un cuplu fericit. Incapabilă să mai filmeze, Judy, epuizată fizic și mental, groaznic de slăbită, este înlocuită cu Ginger Rogers. Judy se simte trădată. De-testa casa în care sta cu Minnelli. Voia, spunea ea, mai mult spațiu. Psihiatrul îi sugerează, deci, să plece așa că se mută într-o casă din Sunset House. Nu mai cîntărea decît 40 de kilograme și stătea numai în pat. Mayer îi reținuse 100 000 dolari din salariu pentru absențe și întîrzieri repetate și pentru primele cheltuieli angajate pentru **The Barkleys of Broadway**. Carleton, care reprezenta acum interesele lui Judy, îi la însă apărarea și se ajunge la o soluție de compromis: ea să turneze o secvență din **Words and Music (Viața mea e un cîntec)**, pentru care va primi 50 000 de dolari. Filmarea continuă deci, Judy regăsindu-și optimismul și începînd să bea și să mănînce normal, recîștigînd 15 kilograme în cîteva săptămîni. Problemele de greutate nu încetau totuși să-i amenințe sănătatea. Atunci cînd atingea greutatea normală, își regăsea echilibrul. Astfel ea realizează filmul următor **In the good old summertime** (în minunatul anotimp al verii) în formă bună. Dar cum apăreau unele probleme de turnare, ea slăbea din nou, apoi se îngrășa, trecînd astfel de la o siluetă de silfidă la forme rubensiene.

Metro achiziționase pentru Judy, pentru o sumă foarte mare, drepturile de ecranizare a cărții **Annie get your gun**, filmul urmînd a fi realizat de Busby Berkeley, care mai lucrase cu ea. Dar Judy refuză să joace sub conducerea lui Berkeley. Preparativele filmului depășind totuși deja un milion de dolari, s-a hotărît ca Charles Walters, care se înțelegea cu Judy, să-l înlocuiască. Judy terminînd preînregistrarea cîntecelor din **Annie get your gun**, trebuia să înceapă turnarea. Din nefericire, ea trăia încă într-o stare din cele mai precare, nu cîntărea decît 45 de kilograme și era de o irascibilitate extremă. Toate, din cauza acelor blestamate pilule, de care n-au mai lăsat-o să se atingă. Dar ea reacționează minioasă și disprețuitoare. Pînă la urmă, nu a fost în stare să se conformeze imperativelor filmării, minutios programată. Și studioul o înlocui cu Betty Hutton, împrumutată de la Paramount. Suspendarea Judy-ei n-a fost hotărîtă cu inimă ușoară: Mayer era și el interesat,

ca și Minnelli, de sănătatea vedetei lui.

Judy Garland este internată într-un spital din Boston, pentru mai multe luni. Apoi, odată cu prezen-



**Judy Garland și Sid Luft:
începutul sfîrșitului**



Recital Liza Minnelli
Invitat :Jean-Pierre Cassel

tarea în public a filmului **Doamna Bovary** — ultima realizare a lui Minnelli, primită cu entuziasm de public și de presă — Judy se întoarce acasă. Metro cheltuisese 40 000 de dolari pentru tratamentul ei și-l rugă pe doctorul Thorn, care o îngrijea, s-o ajute să se readapteze la viața Hollywoodului. Doctorul o socotea vindecată. Studioul dorea ca ea să fie vedeta unuia din marile lui filme, iar Minnelli să-și reia locul în familie. Dacă zările n-au mințit, spune el, afirmând că noi ne despărțisem, nu era mai puțin adevărat că acum eram împăcați și gata s-o pornim de la capăt.

Alan Serner începuse să lucreze scenariul **Un american la Paris** — noul film pe care trebuia să-l realizeze Minnelli — iar Judy avea trei luni ca să «recupereze» înainte de a începe turnarea lui **Summer stock** (Provizile de vară), prevăzută pentru noiembrie 1949, film pe care l-a terminat cu bine. După aceea, se pregătește pentru **Royal wedding** cu Fred Astaire, a cărui filmare trebuia să înceapă în prima săptămână a lunii iunie 1950. Dar ea își supraevaluase forțele și nu se mai poate prezenta la studio, așa că M.G.M. se vede obligat s-o suspende. Cum era de așteptat, această hotărâre provoacă noi crize.

«Peste zece zile, spune Minnelli, la 20 iunie, Judy și cu mine analizăm situația. Ea începuse să considere lucid consecințele acestui concediu în meseria ei. Împreună cu secretara ei, am examinat pe rând diversele posibilități care i se ofereau: show-uri pe Broadway, contract cu un alt studio... Dar asta părea că n-o interesează.

— Nu vă faceți griji, mă gândesc eu la ceva. Și părăsi odaia, îndreptându-se spre baie. Myrthe și cu mine ne-am continuat discuția, când deodată am auzit un urlet. M-am repezit spre baie. Ușa era închisă cu zăvorul. Judy urla:

— Lăsați-mă singură, vreau să mor!

Peste puțin timp, am reușit să sparg ușa. Oglinda se spărse din cauza șocului. Judy ținea în mână un pahar spart. Singele îi curgea pe ceafă. Doctorul fu chemat de urgență. Carleton sosi și el. Disperat, urlam ca un isteric. Ce-am făcut? De ce n-am încercat s-o remonteze? Dar Carleton m-a readus brutal la realitate: nu-i momentul unei introspecțiuni. Judy avea nevoie de ajutor. Cuprinși de panică, ne-am gândit s-o transportăm la Sunset, ceea ce am și făcut. Reporterii se și aflau acolo, când am sosit cu Judy. Doctorul ne aștepta. A cercetat rana.

— Nu-i o zgârietură. Încercările de sinucidere sînt apeluri disperate... Ar fi trebuit să înțelegi acest apel. Un agent de publicitate al studioului veni imediat ce știrea fu difuzată. Eu am negat incidentul în cursul primelor buletine, vrînd s-o protejez pe Judy cu orice preț. Dar agentul ieși, întreținîndu-se cu Carleton. Atunci un reporter îl întrebă: «Ce s-a

întîmplat?» Agentul făcu gestul care mima tăierea gîtului.

Compania Metro a fost considerată răspunzătoare de această încercare de sinucidere și conducătorii ei siliți să facă o declarație publică. Ei au explicat motivele conducerii lui Judy în momentul filmării **Annie get your gun** și au informat publicul de tratamentul medical la care a fost supusă, pe cheltuiala studioului.

Sfîrșitul

În cursul săptămînilor următoare, Judy și cu mine am locuit la Evanview, casa din Sunset fiind pentru ea legată de amintiri prea triste. Din nou, Judy încerca să recupereze, datorită și Lizei, care, în mod miraculos, a fost cruțată de toată vîlva stîrnită de încercarea de sinucidere a mamei ei. În timp ce problemele noastre deveniseră cunoscute de toți, noi eram gata să devenim din nou un cuplu. Judy își regăsea treptat simțul umorului, simțul relativității lucrurilor. Toate lunile pe care le-am petrecut împreună n-au adus totuși liniștea dorită. Ea n-a făcut nici un gest să se apropie de mine. Trebuia adoptată, totuși, o atitudine rezonabilă: Liza se va dezvolta mai bine dacă va trăi doar cu unul dintre noi, dect cu părinți atît de instabili.

— Mă gîndesc să mă duc la New York, pentru cîteva săptămîni, îmi spuse ea într-o zi.

— De ce nu? O să-ți facă bine.

Liza a rămas cu mine.

Judy plecă, cu trei zile înainte de Crăciun, atunci cînd, în mod normal, familiile caută să fie împreună. Viața noastră în comun se terminase. De aci încolo, trebuia să învățăm să trăim fiecare separat. După întoarcerea sa de la New York, despărțirea noastră deveni oficială. Judy s-a mutat într-o altă casă, în Beverly Hills, și a început să dea mici recepții spre a prezenta prietenilor noștri pe omul înțîlnit la New York, Sid Luft. Judy și cu mine am hotărît ca Liza să mai rămînă cîțva timp cu mine.

Eram foarte fericit să constat că Judy își regăsisese forma. Am rămas foarte buni prieteni, nu numai în interesul Lizei, dar și pentru că ne respectam. Judy plănuia o serie de concerte pe scenă. Era foarte agitată de perspectiva asta și se bizuia cu totul pe Sid, care părea să-i fi redat stabilitatea.

Divorțul a fost pronunțat în martie 1951. Milioanele de dolari pe care le-am cîștigat în cursul acestor ultimi ani s-au risipit. Am renunțat la locuința din Evanview și m-am mutat într-o casuță pe care o închiriasem. Judy s-a imbarcat pentru Anglia, unde spectacolele ei de la Palladium din Londra vor rămîne înscrise ca o dată în istoria music-hallului. Liza plecă și ea după aceea. Cu toate că as fi dorit să păstrez copilul,

(Continuare în pag. 185)

Prezentare și traducere de

Paul B. MARIAN

O nouă poveste de dragoste

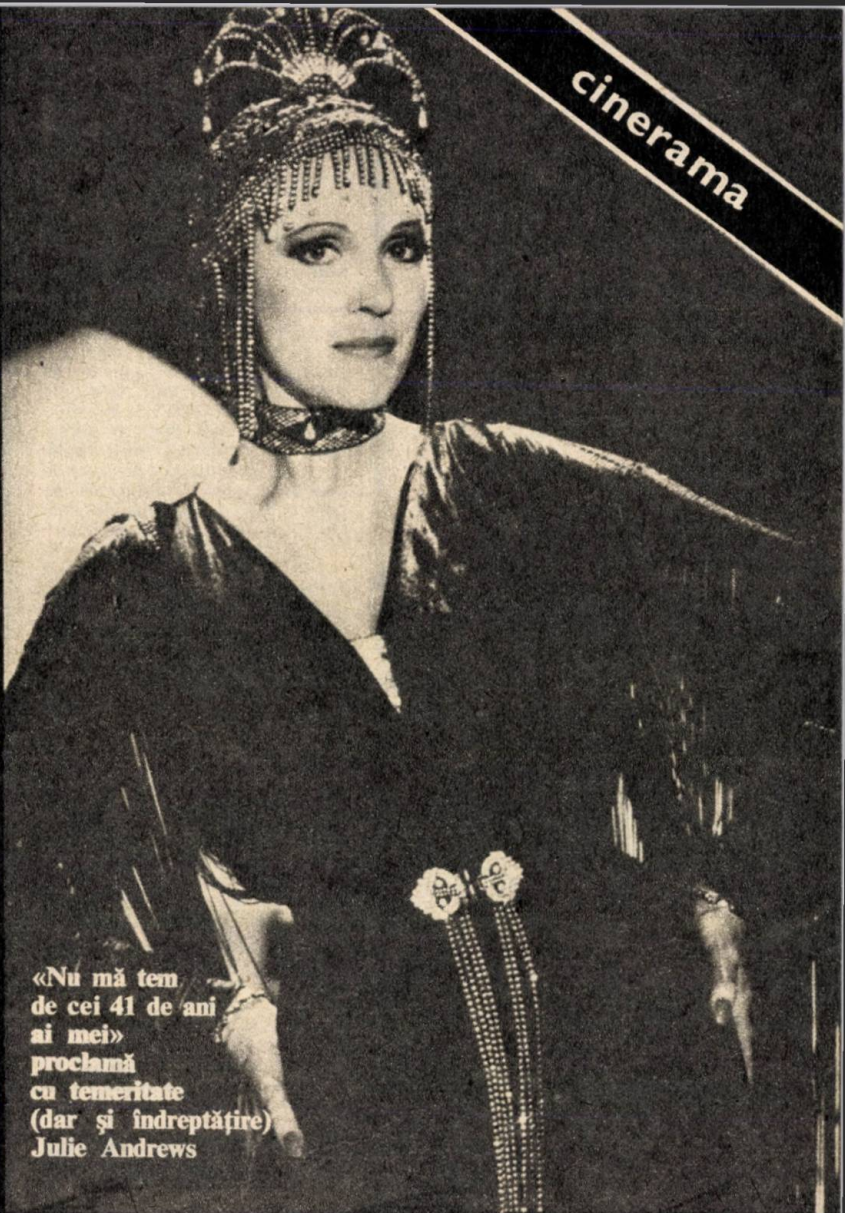
Între filmele despre care s-a vorbit în acest an e de menționat la loc onorabil cel realizat de Bertrand Blier și intitulat **Tata-socru**. În distribuție apare unul din actorii favoriți ai realizatorului, Patrick Dewaere (care se află la al patrulea film în decurs de un singur an). Este vorba aici, în filmul lui Blier, despre o foarte frumoasă poveste de dragoste — așa afirmă comentatorii — o poveste, în bună măsură surprinzătoare și de o mare sensibilitate. Alături de Patrick Dewaere îl descoperim pe Maurice Ronet, Nathalie Baye, Nicole Garcia. Vom mai menționa că filmul a fost socotit reprezentativ și a rulat sub culorile Franței la ultima ediție a festivalului de la Cannes.

O viață de actor

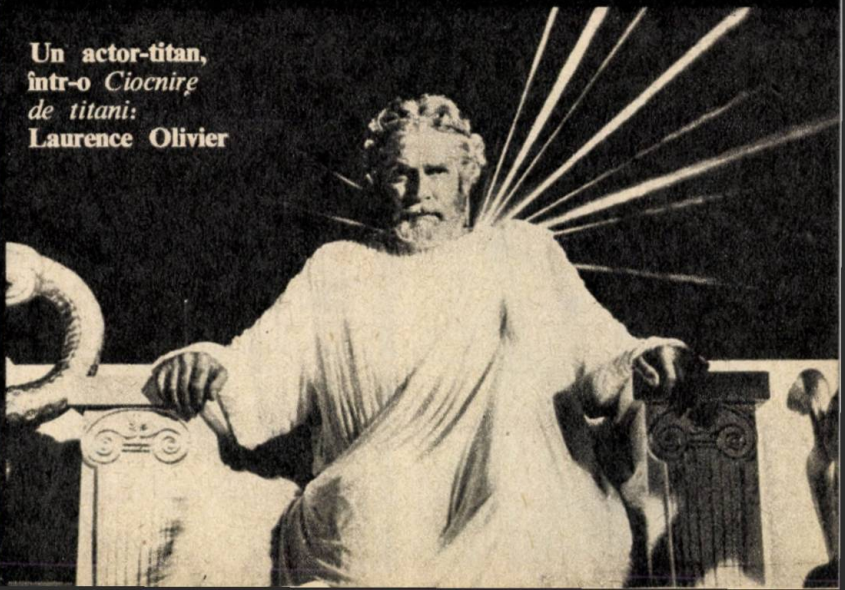
Una dintre actrițele cele mai afirmate ale generației de vîrstă mijlocie din Anglia este Susannah York. Ea oferă un chip luminos, zîmbitor și strălucitor. Actriță de remarcabile resurse interpretative și dacă este să cităm părerea regizorilor cu care a lucrat, element de mare profesionalitate și disciplină pe platou. Nu este deci de mirare că Susannah York, după 20 de ani de carieră intensă, lucrează și astăzi fără oprire. Se arată fericită la ideea de a lucra — evident nu în orice fel de film și în orice fel de rol — pentru că așa cum mărturisește ea: «Detest acele personaje scrise și concepute în grabă care nu au nimic original și sînt o alcătuire întimplătoare de șabloane din tot felul de alte personaje». De aceea — și presa o menționează adesea — Susannah York refuză cu încăpăținare să semneze contracte indiferent de acoperirea materială pe care ar oferi-o ele. «Este absolut imperativ pentru un actor — spune ea pe de altă parte — de a nu se lăsa cufundat în uitare. Singura dată cînd am lipsit la apel de pe platoul de filmare a fost la începutul anilor '70. Perioada a fost ceva mai lungă iar motivul n-a fost altul decît că am dorit să am copii. Și am doi. După aceea am reluat munca, deși obligațiile mele crescuseră pentru că, orice ar crede unii care-și imaginează că o actriță duce o viață paradisiacă, astăzi mă ocup de profesie, de familie și în special de copii și asta nu-mi displace deloc».

Trebuie să menționăm că Susannah York are preocupări multiple, că și-a încercat forțele ca

cinerama



«Nu mă tem
de cei 41 de ani
ai mei»
proclamă
cu temeritate
(dar și îndreptățire)
Julie Andrews



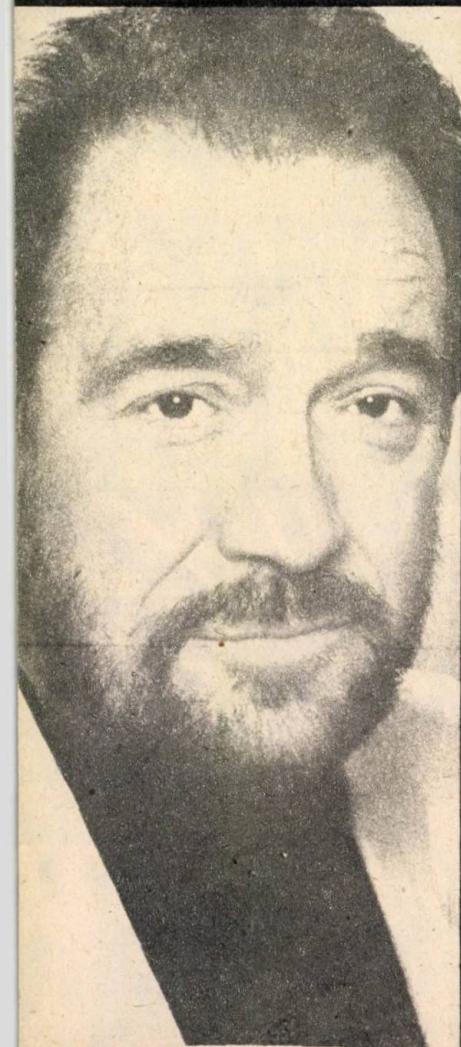
Un actor-titan,
într-o Ciocniră
de titani:
Laurence Olivier

scenaristă și că a urmat chiar un curs de scenaristă la BBC și că, de curând, a semnat un contract pentru un serial cu BBC-ul dar își propune să îmbine în mod armonios activitatea teatrală, cinematografică și de televiziune.

Cei din Dallas

Aproape toți interpreții faimosului, discutatului, popularului și de către unii chiar detestatului serial **Dallas** au fost luați în antrepriză de către presă, radio, televiziune. Aproape toți au devenit și niște vedete sociale. Interviuurile, confesiunile și chiar luările de poziții împotriva serialului însuși se țin lanț. Charle-

Actorul poate fi și un judecător și încă foarte aspru: Ugo Tognazzi, de exemplu



ne Tilton, de exemplu, care este Lucy Ewing în **Dallas** (și pe care platourile au angajat-o acum pentru un alt foileton), știe din propria ei experiență cit de mult anumite aspecte din **Dallas** o intrigă. «Succesul acestui serial — declară ea într-un interviu — nu este deloc un mister. Dacă sute de mii de persoane se arată fascinate de povestea clanului Ewing, care le aduce săptămână de săptămână tot felul de revelații, treaba asta vine, cred eu, din faptul că aici nu este vorba numai despre cinema. Ura care ne cangrenează pe toți în serialul ăsta nu are decît o sursă: banii și rivalitățile, înfruntările și loviturile odioase pe care le provoacă ei. În viața reală pe care o ducem, lucrurile nu stau mult mai altfel. Faptul de a te fi născut în sărăcie cred că te marchează profund, și pot să vă asigur că am avut de suferit multă vreme de pe urma condiției în care m-am născut eu. Dar adevărata mizerie nu cred că este numai o chestiune financiară: și eu am fost un copil sărac, mai ales că eram și orfană de tată. Așa că în clipa în care a trebuit să fac primii pași în viață, și a trebuit să fac acești pași încă din fragedă adolescență, a trebuit să învăț să stau aproape, să simt cotul mamei mele, să învăț să depășesc dificultățile și grijile cotidiene, să nu devin invidioasă față de acei colegi ai mei de școală care aveau un cămin și duceau o viață de familie tihnită. Nu cred că banii pot compensa orice în viață, dimpotrivă, cred că sînt capabili să distrugă o fericire fragilă și mai ales cred că banii pot să-i ruineze pe cei care mizează numai și numai pe ei. Nu cred că fericirea în viață este o simplă chestiune de bani.»

Încă un Dallas and Co.

Un suris în colțul gurii, o pălărie de cow-boy cu borurile mari, ochi cu o expresie puțin batjocoritoare, de golan simpatic, acesta este portretul schițat al unuia din personajele cele mai remarcate din **Dallas**. Este în esență personajul pe care îl intruchipează Steve Kanaly, intententul fermei Ewing. În viața de toate zilele Steve Kanaly este bineînțeles un cu totul altfel de om, care în fața succesului privește în urmă, apoi privește înainte și face o comparație. «Cu greu îmi explic succesul și în unele momente — spune el — chiar mă îndoiesc de el. Filmez episod după episod și la ora actuală nu pot spune că problemele materiale mă obsedează. Dar nu uit că acum nu de prea multă vreme, cunoșteam gustul lipsei, că într-un an întreg cîștigam cam cit



O actriță care face film, dar preferă teatrul: Marina Neelova (angajată la «Sovremenik»), aici în spectacolul cu Lorenzaccio

cîștig astăzi într-o săptămînă. Nu asta mă preocupă, ci condiția actorului la Hollywood. Pentru că, de fapt, Hollywoodul îi strivește pe tinerii actori, nu atît pentru că le spulberă elanurile și credința artistică ci, mai ales, pentru că le sădește în suflete o îngrozitoare grijă pentru ziua de mîine. Cu un an înainte de a fi chemat în distribuția filmului „Dallas” cîștigam 4 000 dolari pe an, adică abia cit îmi trebuia ca să plătesc chiria. Eram chiar pe punctul de a renunța la ideea de a mai fi actor. Această cumplită incertitudine a existenței la Hollywood este cauza crizelor de nervi ale tinerilor actori. Sigur că mă îngrijesc și eu de ziua de mîine și fac tot ce pot ca să fiu cumpătat și să-mi asigur viitorul muncind cu încredințare, mai ales acum că am ocazia s-o fac. Unii spun despre mine că sînt intoxicat de muncă,

că am devenit un maniac al filmării, ba chiar un avar. În realitate, nu pierd nici o ocazie ce-mi este oferită astăzi pentru că nu știu dacă mâine o să mi se mai ofere ceva, dacă o să mai pot turna în vreun film».

Retrospecție personală

După interesul stîrnit, chiar înainte de a fi lansat pe post, serialul realizat de Bolognini după **Mănăstirea din Parma**, se vorbește despre o revigorare a modelului filmului în costum de epocă. Regizorul francez Jacques Deray s-a lansat și el, fără întârziere, în realizarea unui film, de fapt o transpunere după Balzac a «Prințesei de Cardigan». Jacques Deray și-a ales în distribuție două actrițe despre care se spune că au un farmec deosebit în costum de epocă și că știu să poarte acest costum. Este vorba de Claudine Auger și Marina Vlady.

Aceasta din urmă a cunoscut o perioadă de oarecare dispariție de pe platouri iar acum își propune, ca orice actriță ajunsă la maturitate, să apară în filme despre care să nu se poată spune că sînt doar succese comerciale. Într-o recentă convorbire avută cu un gazetar francez, Marina Vlady spunea: «Se fac enorm de multe filme proaste. Gustul publicului este viciat de marea număr de filme proaste. Nu știu cum se poate lupta împotriva marelui prostului gust, dar eu una sînt decisă să nu mă înec în ea.»

Revenirea pe platou i-a prilejuit Marinei Vlady și o privire analitică asupra propriei ei cariere, și a condiției actriței de film astăzi. «Sînt mai multe motive pentru care mi-am reluat activitatea. În primul rînd, faptul că acum locuiesc numai și numai la Paris și că, din multe puncte de vedere, asta îmi ușurează situația profesională. Cum în cariera mea am cunoscut mai multe perioade de inactivitate forțată, cunosc gustul ei penibil, disperarea de a aștepta ceva de lucru. De aceea, astăzi, cînd sînt chemată pe platou răspund cu entuziasm. În al doilea rînd sînt convinsă că numai în muncă poți să-ți afli echilibrul sufletească. Și în al treilea rînd trebuie să mărturisesc că rareori m-am aflat în fața unor propuneri de roluri mai interesante ca acum. Am ajuns la o vîrstă în care rolurile de «emploi» mi-au devenit deosebit de interesante. Perioada în care mi se ofereau doar rolurile de femeie-obiect nu mi-a trezit nici un fel de interes. Am fost, cum se spune, victima propriului meu fizic și a neînțelegerii, pentru că nimeni nu s-a străduit să-și dea seama



Doam «tancuri» care pot trage orice povestire cinematografică spre succes: Gene Hackmann și Barbra Streisand

ce fel de om sînt în realitate. Oricum epoca starurilor sau aceea a actrițelor care nu puteau fi atinse nici cu o petală este revolută. Actorii de azi trăiesc tot mai mult ca niște oameni obișnuți. Ideea însăși de star este atît de depărtată și de vagă încît nici nu mai are vreun sens. Treaba asta nu mă deranjează deloc, pentru că eu, la drept vorbind, nici n-am fost un star iar viața mea în afara filmului este aceeași pe care o duceam și acum 20 de ani».

Comedie — western

Comedia este un gen după cum se știe extrem de dificil, extrem de solicitat de public dar

și extrem de rar izbutit. Își încearcă forțele în comedie realizatori cu faimă, debutanți, actorii înșiși încearcă să devină și realizatori de comedie. Pe scurt, toată lumea așteaptă comedia și arareori ea apare și mulțumește. Ultima încercare de acest gen este o parafrază de western în registrul comic, în care de fapt o actriță pe numele ei Catherine Bach este principala sursă a filonului comic și «ține ecranul», pe toată durata proiecției. Alături de ea, doi tineri actori — Tom Wopat și John Schneider — toți trei formînd, cum se spune în jargon comic «o echipă de fabricanți ai risului».

ei despre ei

O lecție de artă

Pentru spectatorii noștri, numele lui **Roy Scheider** se leagă de filme ca **Star** de Robert Wise, **Filiera franceză** de William Friedkin sau **Atentatul** de Yves Boisset. Pînă anul trecut, cînd Bob Fosse îi încredințează rolul titular din filmul **All that jazz** (**Să-nceapă spectacolul**), încununat cu Marele Premiu ex-aequo la Cannes — 1980, Roy Scheider reprezenta pentru toți «actorul funcțional, neutru, dar cu o putere de fascinație incomparabilă. Trecînd fără greutate din rolurile de «rău» în cele de «bun», de la polițist la gangster, cu un joc economic și nervos, Scheider interpretează acel soi de personaje ce se definesc prin actele lor, ce se ambiționează să-și realizeze scopul. Scheider este înainte de toate un tehnician încrîncenat de o idee — «trebuie să fac să meargă din ce în ce mai bine această mașinărie care sînt eu însumi». Această idee îl va ajuta să contracareze fără reproș greutățile rolului din **Să-nceapă spectacolul**, cel al unui regizor coregraf de pe Broadway tot așa cum îl va ajuta să demonstreze lumii întregi că Roy Scheider poate fi, dacă nevoile o cer, nu numai un actor cu un joc economic dar și un actor cu gesturi ample, cu suferințe afișate, cu trăiri demonstrate.

«După ce Dreyfuss a refuzat acest rol, mărturisește Roy Scheider, toată lumea, în afară de mine și Fosse, credea că alegerea mea pentru acest rol este o prostie. Nu mai dansasem deloc pînă atunci... dar un actor crede că poate face orice. Și de cele mai multe ori reușește. Așa încît am atacat și eu dansul și cîntecul în «**Să-nceapă spectacolul**». Am învățat tot ceea ce se putea învăța ca să conving publicul că sînt un coregraf adevărat. Asta m-a îngrozit cel mai mult. Dar Fosse ne-a dat tuturor o minunată lecție de artă»

I.P.



Superproducția cu Titani

Filmul așa-numit de mare montare, ce mizează pe efecte în care tot arsenalul și specialiștii studiourilor sînt chemați să-și aducă contribuția, încearcă o revenire cu pelicula intitulată **Ciocnire de titani**, a regizorului Desmond Davis. Filmul ar vrea să fie o continuare a lui **Ben-Hur**, a **Cleopatrei** și chiar a lui **Spartacus**. Regizorul Desmond Davis ține să acrediteze ideea că **Ciocnire de titani** rela cu multă strălucire filonul filmelor de aventuri istorice adaptate

afara ecranului, un foarte exigent judecător al creației cinematografice, mai ales a aceleia din Italia: «O spun deschis: cinematograful italian nu-mi place deloc în acest moment și asta din mai multe motive. Primul lucru care nu-mi place este această nouă manie care pornește de la producător la actor, ajunge și la realizator și cuprinde chiar pe electricianul platoului: toți fac cinema uitîndu-se doar la rezultatele financiare. S-a ajuns pînă acolo încît toată lumea muncește, toată lumea execută contracte și nimeni nu creează nimic. Toți cred în acea presupusă «lege de aur» potrivit căreia nimeni

Cadru tipic de film ceh: O jumătate de casă fără mireasă



pentru ecran cu ajutorul unor mijloace grandioase, cu trucaje uluitoare adăugate gigantismului povestirii însăși.

Alături de actori de mare reputație ca Laurence Olivier, Ursula Andress apare tînărul Harry Hamlin considerat astăzi tipul de june-prim seducător, capabil să răspundă cerințelor regizorului unui asemenea film, adică de la interpretare pînă la cascadorie.

Un actor-critic

Actor astăzi în plinătatea mijloacelor sale interpretative, bucurîndu-se de faimă internațională, Ugo Tognazzi este, în

nu vrea să se angajeze să facă un film bun dacă nu e sigur că o să și câștige bine. De aceea nimeni nu se mai lansează astăzi în proiecte ambițioase. Mai e nevoie oare să amintesc că toate filmele produse în Italia, în ultimii doi ani, sînt filme care prostesc spectatorul și aduc bani celor ce le fac? Mi se pare straniu faptul că publicul italian, în cea mai mare parte abrutizat de astfel de filme, ca și de televiziune, nici măcar nu mai vrea să lase din casă și nici nu-și mai încearcă curiozitatea spre a căuta un film într-adevăr bun. Nu mă refer neapărat la acele filme pretins intelectualiste care fac să-ți fiarbă creierii în cap. Acum cîțiva ani, cînd vorbeai de un film care te relaxează, te

dispune și îți trezește o curiozitate, vorbeai de fapt despre un film care nu era lipsit de capacitatea de a tezi risul, nefiind însă gratuit. Astăzi, cei ce vor să-și împropăteze ideile trebuie să înghită o cantitate de vorbărie scenaristică și improvizațiile unor realizatori săraci cu duhul și cu imaginația, dar care, vezi doamne, au probleme psihologice de pus pe tapet. Sper din toată inima că n-o să fie decît un scurt interludiu și că moda asta a «estărilor sufletești» va trece și ea. Cînd mă gîndesc că noi italienii am adus o contribuție substanțială la istoria cinematografului, mă întreb cum oare nu putem astăzi să simțim dorința de a alerga să vedem filme de Fellini, Rosi, Marco Bellocchio sau ale altor mari realizatori de-ai noștri? Îmi pare ceva de neconceput».

Metamorfază

În regia lui Blake Edwards, binecunoscuta și prețuita Julie Andrews a terminat de curînd un nou film **S.O.B.** Imediat, ceea ce i se întîmplă mai rar englezoalcei Julie Andrews, ea a și început filmările la **Victor, Victoria**, alături de James Gardner și Robert Preston, în regia aceluiași Blake Edwards. Comentatorii privilegiați de a fi văzut **S.O.B.** și de a fi asistat și la primele filmări la **Victor, Victoria**, afirmă că, de astădată, Julie Andrews (care a trecut de 40 de ani) schimbă genul de personaj și că nu mai are nimic din acea **Mary Poppins** din tinerețe.

O actriță-vulcan

Un alt film care a făcut senzație în acest an, dar senzația s-a datorat în primul rînd distribuției — Barbra Streisand, alături de Gene Hackman — este **Cît e noaptea de lungă** al realizatorului Jean-Claude Tramond. Nu s-ar putea spune că Barbra Streisand este foarte preocupată de film, pentru că ea ține enorm la publicul său de pe Broadway, nu lipsește din emisiunile televiziunii, asta pe lîngă alte activități sociale la care nu vrea să renunțe. Despre ea se spune că este o actriță-vulcan, cîntărează plină de temperament și, în totu, un fenomen al show-business-ului. La drept vorbind, cariera ei cinematografică număra abia o duzină de filme, dar numele actriței a făcut de multe ori ca aceste filme să fie adevărate evenimente cinematografice. **Hello Dolly!**, **Fanny Lady**, **Cei mai frumoși ani**. Să nu uităm că a reușit să dobîndească **Osca-**



Claudia I și Claudia II
în «portret de grup,
acasă la Cardinale»

rul pentru primul său rol din **Funny Girl**. Nu demult, un album de discuri a fost vîndut în milioane de exemplare iar acum a acceptat să joace în regia acestui tînar belgian care s-a instalat la Hollywood și să evolueze alături de Gene Hackman într-o comedie sentimentală plină de neprevăzut și de scene tari. De remarcat că filmul **Cît e noaptea de lungă** are în distribuție și o altă invitată de marcă, pe Annie Girardot.

Cine este «La Cardinale II»?

În deplinătatea talentului și ea, astăzi la 40 de ani, Claudia Car-

dinale a căpătat o siguranță în profesie și chiar — după cum afirmă — o detașare de carcasa ei pentru că în '81, de pildă, a acceptat cu ușurință și fără temerile de altădată să evolueze într-un western american alături de Henry Fonda și Charles Bronson, fără să-și facă vreun plan în legătură cu această invitație peste ocean, fără a se întreba măcar dacă o asemenea colaborare s-ar putea repeta. Claudia Cardinale este astăzi o actriță de mare suprafață, care a dovedit — de la Visconti și pînă la actualul Pasquale Squitieri (care-i este și soț) — că face orice

rol cu seriozitate, cu sensibilitatea ei meridională și cu o credință nici o clipă abandonată. În viața de toate zilele. «La Cardinale» este o persoană extrem de rezervată, modestă, cu totul opusă unei anumite imagini acreditate prin alte părți, despre o vedetă. Ea este un cetățean preocupat de problemele Italiei de astăzi și ale vieții de fiecare zi. Pentru că, dincolo de carieră și de problemele cotidiene, Claudia Cardinale și-a făcut un crez din viața de familie. Fetița ei pe care italienii au botezat-o Claudia II, este, pare-se, însuși simbolul credinței ei.

La 82 de ani

Ultimul film al lui Milos Forman care poartă titlul **Ragtime** recrează o perioadă de mare tulburare în viața Americii, acel mare «boom» de la începutul secolului, perioadă dominată de conflicte rasiale și scandaluri care i-au marcat profund pe americani. Sursa acestui film al lui Forman este romanul lui Doctorow, «Ragtime», povestit de realizator pe tonul unei relații vivace, plină de umor și aciditate. Noua realizare a lui Forman are și o distribuție care atrage atenția prin insolitul ei. Realizatorul nu s-a sfîșit să-l invite în distribuție pe unul din cei mai mari scriitori ai Americii de astăzi, Norman Mailer, și să readucă pe ecran figura celebră între cele două războaie a lui James Cagney astăzi în vîrstă de 82 de ani, a cărui revenire pe platou este considerată excepțională.

Un modest cu ghinion

O întâmplare pe care presa de specialitate nu putea s-o scape a fost aceea pe care a trăit-o Paul Newman la Paris venit să-și prezinte ultimul său film intitulat **Politistul**. După cum se știe, actorul american nu suportă comportarea vedetistă, nu-i agreează pe fotografi, acceptă cu greu să dea interviuri și, în tot, nu ține să se facă remarcat. De aceea la hotelul din Paris unde a locuit, a trebuit să se inspire din propriul său personaj și s-o apuce pe ușa din dos a hotelului ca să scape de blitzurile fotografiilor. Paul Newman este un om ieșit din comun prin preocupările sale,

Tradiție actoricească

Renunțatul actor al serialului **Kung fu** care a cucerit inimile tuturor, David Carradine, se simte ca renăscut cu succesul filmului **Americana**, pe care l-a scris, l-a produs, l-a regizat, i-a scris muzica (în colaborare) și în care a jucat rolul principal al unui tânăr care se întoarce din armată și dînd peste un carusel stricat, își intrerupe drumul și-l repară. Treaba asta atrage lumea din jur care, dacă la început nu putea crede că

Un rol de elefant nu-i chiar la ordinea zilei



tînărul face asta pe gratis, începe apoi să-i dea o mîină de ajutor. Călușii se învîrt din nou spre bucuria copiilor, dar și a celor care le-au prilejuit-o.

Poli-talentatul David Carradine este un vlăstar al unei familii de actori cu o tradiție de trei generații (părinții, cei patru frați și copiii lor).

Cît despre stilul în care a fost realizat acest film, el îmi aduce aminte de filmul **Proba de microfon** de Daniliuc, vizionat recent aici la Los Angeles.

Un pictor... de roluri

Filmul **The Elephant Man** (Omul Elefant) a stîrnit o multime de reacții atît printre profesioniști cît și în mediul publicului larg. Fără îndoială, este vorba de un film de mare umanitate, dar un film grotesc, trăsătură accentuată de interpretarea extraordinară izbutită de marele actor John Hurt (de origine engleză).

Ca majoritatea celor din industria cinematografică din Anglia, care au fost obligați să emigreze la Hollywood ca să-și poată continua arta, John Hurt a intrat și el în colonia engleză de cineaști «refugiați» la Hollywood. Totuși, mi-a mărturisit că-și mai menține un picior la Londra, unde preferă să-și petreacă timpul liber.

Întrebat cum a putut suporta un rol unde nu i se vede fața decît la sfîrșitul filmului, și atunci e complet «de nerecunoscut» (din cauza deformării trăsăturilor), John Hurt mi-a răspuns: «Nici o clipă nu mi-a trecut prin cap să mă gîndesc la mine, ci numai la rolul pe care-l interpretez. Există, cred, două feluri de actori: unul care merge spre rol și altul care aduce rolul la el. Eu îl prefer pe primul.»

Dar ce l-a ajutat pe John Hurt să se impună? În primul rînd, în cariera sa el a interpretat roluri foarte diferite, atît din contemporaneitate, cît și istorice. Și cum actorul englez

în direct
din Hollywood



Actor
din tată-
fiu
(David
Carradine)

obisnuiește să spună: «Îmi place să pictez personajul cu culorile mele personale», se întâmplă ca hobby-ul lui să fie chiar pictura despre care

el susține că e totuși «modestă».

Cît despre premiile de la Academia Britanică, cît și Oscarul în America, John Hurt le acceptă doar

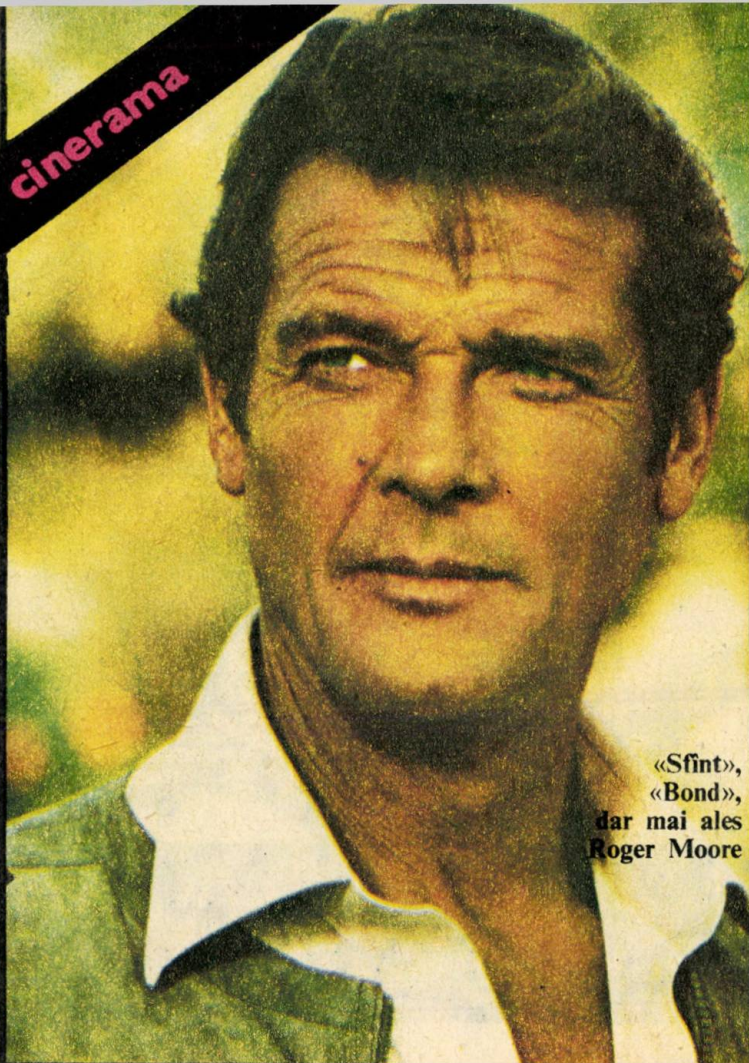
pentru că ele îi dau libertatea de a alege, următorul film pe care-l va face.

Ray ARCO



John Hurt
în viața
de toate zilele

cinerama



«Sfint»,
«Bond»,
dar mai ales
Roger Moore

(Urmare din pag. 178)

și mai ales printr-o faimoasă nemulțumire de sine în tot ceea ce face. Spune despre soția sa că este o actriță mai bună decât el iar că după o destul de lungă carieră, în care satisfacțiile n-au fost puține, poate să spună un singur lucru: «Nu merită să faci film și n-ai avea dreptul să-l faci decât dacă ai într-adevăr ceva de spus. Restul este ori pierdere de timp ori neonestitate».

Fostul paznic de parking

«Secretul popularității lui Cliff Robertson constă dintr-o discreție desăvârșită, simțul umorului și într-un farmec irezistibil — așa-l caracterizează un comentator american. Pe Cliff Robertson, noi l-am văzut în mai multe filme, într-un serial de televiziune și l-am avut și oaspete la București, acum câțiva ani. Am putut chiar atunci, stînd cu el de vorbă, să constatăm că, dincolo de actor, Cliff Robertson este ceea ce se cheamă un om plin de suflet, sensibil și extrem de receptiv la tot ce este altceva decât universul său american. Parcurgea străzile Bucureștiului, căutînd să descopere de unul singur vechiul București, și personalitatea Capitalei noastre.

Cliff Robertson este astăzi un actor, pe lângă faptul că foarte solicitat, foarte sigur pe meseria lui și pe talentul lui. Face cinema de prin 1955, dar cine nu știe va trebui să afle că înainte de asta a fost șofer de taxi, paznic al unui parking foarte frecventat de vedete, la Los Angeles. Provine dintr-o familie foarte modestă și a început să facă teatru încă din școală dar condițiile de viață (trebuind să-și câștige existența prin muncă fizică) l-au determinat să abandoneze pentru un timp scena. Pasiunea însă pentru teatru l-a îndemnat să facă mari sacrificii ca să revină pe scenă. S-a angajat într-o trupă itinerantă cu care timp de doi ani a colindat tot felul de orașe și orașele ale Statelor Unite după care s-a înscris la celebrul «Actor's Studio» din New York ca să-și perfecționeze mijloacele interpretative. Prima șansă cu filmul a avut-o atunci cînd a fost invitat să apară în **Picnic**. De-acum avea să împartă activitatea scenică cu aceea de film și, în sfîrșit, cu seriile de televiziune, acestea toate umplîndu-i existența. Deși extrem de obositoare, aceste activități îl determină să afirme astăzi: «Meseria de actor nu si-a pierdut deloc farmecul și o fac cu aceeași pasiune ca în prima zi. Pot spune că trăiesc pentru ea».

Boris întîi, filmul în care scenaristul Angel Wagenstein deschide cronică secolului al IX-lea al poporului bulgar



O comedie deloc roz

Comedia de moravuri este în centrul atenției și în cinematograful ceh unde se poate vorbi în ultimii doi-trei ani de o adevărată modă a comediei cinematografice. Într-unul din cele mai recente filme din acest gen, intitulat **Jumătate de casă fără mireasă**, autorii Antonin Pridal și Hynek Bocan se ocupă de un fenomen care era foarte obișnuit în secolul trecut și anume acela de a asigura tinerelor fete o dotă considerabilă pentru a se putea mărita cum se cuvine. Or, astăzi, sînt altfel de vremuri și ce înseamnă astăzi a avea dotă și încă foarte amplă este o imagine care stîrnește de-a dreptul risul. O tînăra de la țară, de exemplu, nu mai poate vorbi de pămînturi întinse sau de un staul cu multe vite, nu mai poate vorbi decît eventual de o casă bună și de ceva bani depuși pe carnetul de economii. Ceea ce este și cazul cu familia de care se ocupă Bocan și Pridal în filmul mai sus amintit. Soții Frank nu au, în filmul de față, decît o singură preocupare și anume să termine cît mai repede construcția casei lor (o casă puțin obișnuită ca proporții) menită să trezească uluirea vecinilor dar mai ales să facă impresie viitorilor candidați la mîinile celor două fiice ale lor Irena și Olga. Numai că tinerii de astăzi, în cea mai mare parte, sînt nepăsători în fața argumentelor vetuste ale părinților celor două candidate la mărițiș. Din pricina asta, soții Frank au tot felul de neplăceri și dezamăgiri cu căsătoria celor două fiice și cu pretendenții lor. Și după cum sugerează și titlul filmului, s-ar părea că operația — mărițiș, întreprinsă de familia Frank, nu va avea un final prea reușit.

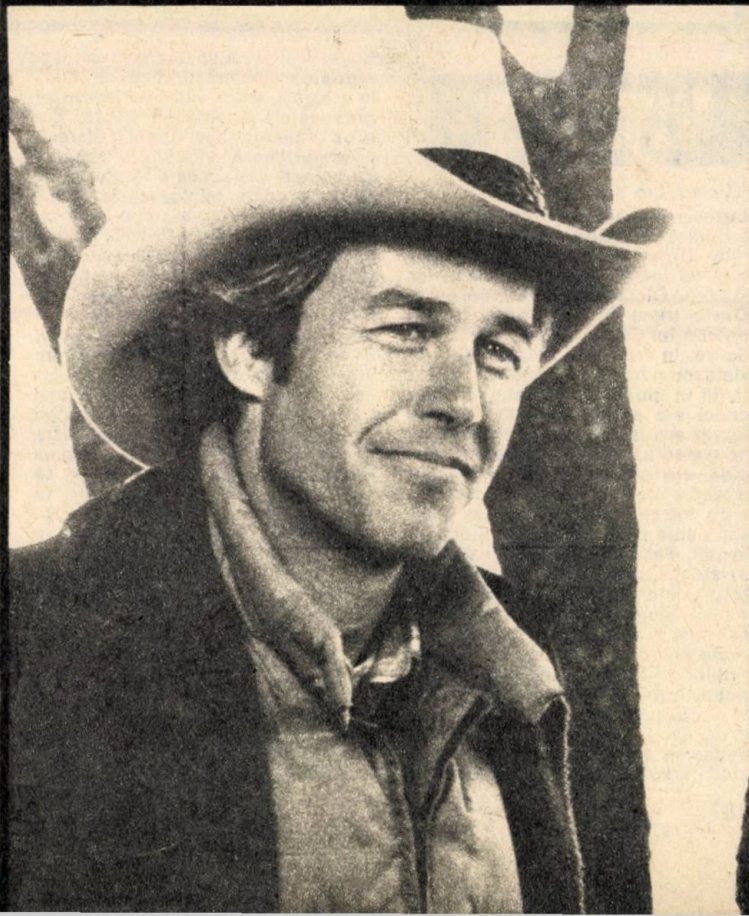
Ieșirea din conul de umbră

S-a vorbit mai mult în ultima vreme despre Liza Minnelli după ce, de vreo trei ani, numele ei intrase în conul de umbră. Ocazia i-a oferit-o de astă dată, premiera new-york-eză a noului ei film **Arthur**. Reporterii presei și televiziunii au asaltat-o, cum spunea cineva, «mai mult în virtutea inerției pentru că trei filme din ultimii ani au însemnat în cariera ei succese cam cernite».

Despre ultima perioadă din viața ei ca actriță, Liza Minnelli a spus cu toată franchețea la conferința sa de presă de la New York: «A fost într-adevăr o perioadă dură pentru mine. Nici în viața de familie n-am avut succes iar în artă ceea ce am făcut nu m-a satisfăcut în



**Cum e în Dallas și cum e în viață, ne spune
Charlene Tilton...
...și ne-o confirmă Steve Kannaly**



cinema

Nu e scenă
de film,
ci de teatru:
«Richard
al treilea»
de Shakespeare,
dar cu un actor
cunoscut
mai ales din filme
(Mihail Ulianov)

primul rînd pe mine. Ultimul film în ajunul premierei căreia ne aillăm, sper să întoarcă roata. Viitorul totuși nu-mi este prea limpede. Ceea ce știu este că am să cînt mai departe în fața

unui public în sălile de spectacol, deși, ca și mama mea, îmi dau seama că viitorul meu e strîns legat de film. Numai că astăzi nu e suficient să faci film, trebuie să dai lovitura cu

filmul pe care îl faci, pentru că altfel te iau alții și te aruncă de pe rampă. Norocul e ceva crucial în evoluția actorului și punctele negre din ultimii ani au pus o oarecare distanță între mine și Hollywood. Sper totuși ca Arthur să redreseze situația. E o poveste agreabilă, fermecătoare și s-ar putea ca publicul să mă prefera ca parteneră a unui actor englez (este vorba de John Gielgud n.r.). Aș vrea să joc în mai multe comedii ca și în filme muzicale, dar piața acestora este oarecum subapreciată la ora de față de către producători și un film cum a fost **Cabaret** — un amestec de muzică, actorie și comentariu cu substrat social — este extrem de rar.»

Preferințele debutanților

Într-un studiu publicat de criticul bulgar Zvetla Ivanova referitor la debuturile din cinematografia țării vecine intitulat «Autoportretul unei generații», autoarea încearcă să depisteze caracteristicile acestui flux de energie tînăra pe care-l aduce noua generație de realizatori. Privirea critică se exercită asupra tuturor compartimentelor creației cinematografice — chiar și în ce privește trăsăturile oarecum noi ale scenariului, consta-

Născuți pentru a pierde?

(Urmare din pag. 165)

Lumi particulare, unde o avea alături pe Claudette Colbert, este definitiv. Urmează 15 ani de glorie alături de parteneri pe numele lor Marlene Dietrich, Greta Garbo, Bette Davis, Irene Dunne. Contrazice reputația lui de seducător, căsătorindu-se, în 1934 și o singură dată în viață, cu o frumusețe engleză, debutantă în cinema, Pat Paterson. Michael s-a născut în 1943. Charles Boyer era fericit și Ingrid Bergman povestește că în noaptea aceea, cînd a aflat vestea că are un fiu, Boyer a fost atât de emoționat încît s-au întrerupt filmările și au băut șampanie, pînă la ziuă, toată echipa în pîr. Pat și Charles și-au dedicat existența copilului lor, neglijînd cu totul viața mondenă de la Hollywood. După război, l-au dus pe Michael în Franța și în Anglia, să-l arate fiului țările de baștină ale părinților. Michael se simțea însă american. Îi plăcea sportul, învăța bine la școală, era apreciat de toată lumea, iar celebritatea tatălui nu-l apăsa în nici un fel. Avea 15 ani cînd cariera americană a lui Charles

Boyer a început să decline (ca toată industria cinematografică, de altfel, în preajma anilor '50). Charles Boyer părăsește Los Angeles pentru Europa unde teatrul și filmul îi ofereau roluri: urmează lungi luni de absență de-a casă. De aceea e foarte fericit cînd se poate reîntoarce la Hollywood ca să fondeze, împreună cu David Niven și Dick Powell, o casă de producție pentru televiziune, «Four Star Productions». În timpul acesta, Michael ca toți puștii de vîrstă lui, trecuse printr-o criză de adolescență. Nu voia să devină actor ca tatăl său, dar se întreba dacă are vreun talent oarecare. Charles încearcă să-l ajute. Îi găsește mai întîi un post de «repetitor de dialog» în serialul de televiziune la care lucrea cu David Niven. O muncă nu prea interesantă, dar Charles Boyer se gîndește că mediul profesional îl va ajuta pe Michael să-și găsească un drum. Programul de televiziune e însă anulat și Boyer trebuie să plece iar în Europa să-și caute de lucru. Înainte de a pleca, izbutește să-l plaseze pe Michael la o casă de discursi, o filială a casei lui de producție. Noua muncă pare să-i placă lui Michael. E plin de idei, pregătește un disc în care tatăl său spune texte celebre pe un fond muzical.

— Pentru fiul meu, sint gata să încep o nouă carieră, spune Boyer. E cel mai mic lucru pe care pot să-l

fac pentru el. Nu vrea să fie actor, dar are alte însușiri. Îi voi ajuta. Trei zile după acest interviu, Charles Boyer se afla într-un avion între Paris și Los Angeles, iar Michael zăcea mort în camera sa.

Charles și Pat au hotărît să părăsească California, să uite casa lor din Beverly Hills, unde fiecare cînta le amintea de Michael. Se instalează în Franța. Pat se izolează de lume din ce în ce mai mult. Boyer n-o părăsește decît ca să turneze. Joacă în **Casino Royale, Descuți în parc, Nebuniile din aprilie și Orizonturi pierdute**. În 1977, apare în ultimul său film, **Mina**, cu Ingrid Bergman și Liza Minnelli, în regia lui Vincente Minnelli. «Nu mă gîndesc decît la Michael, îi mărturisește el lui Minnelli. Odată filmul terminat, se înapoiază la Pat. Medicii îi anunță că soția sa, măcinată de un cancer, nu mai are mult de trăit. Boyer încasează lovitura și decide să cumpere un ranch în Arizona, gîndindu-se că îi va fi mai bine lui Pat într-o climă mai caldă. Pat moare în august 1978. Charles o însoțește în California ca s-o înmormînteze alături de Michael. Pierduse singurele două ființe pe care le-a iubit mai mult pe lume. Întors la Paradise City, înghite un pumn de pastile de Secanol cu un pahar de cognac foarte bun.

tările ei sînt deosebit de elocvente, iar în ce privește spiritul în care tinerii regizori înțeleg să lucreze cu actorii și mai ales actorii pe care înțeleg să și-i distribuie în filmele lor, autoarea are următoarele de spus: «Filmele debutanților își lansează proprii lor actori. Cea mai mare descoperire este aceea a actriței Plamena Ghetova. E demnă de interes evoluția tinărului Dimităr Ganev care deține rolul principal din filmul **Miracol de masă**, ca și a altui actor din acest film, Stelian Popov. Acești trei actori au o oarecare experiență de teatru și cu ea au venit pe platourile de filmare, lucru de altfel destul de evident. În acest timp însă, Iulia Kojinkova și Christo Garbov sînt încă studenți. Unii dintre tinerii realizatori preferă să lucreze de-a dreptul cu neprofesioniști. Principiul improvizatiei este căutat cu fervoare în comportarea actorilor conduși pe platou de majoritatea tinerilor realizatori. Este demn de semnalat faptul — mai spune Svetla Ivanova — că în filmele acestor tineri debutanți nu întâlnești pe nici unul dintre tinerii actori care au dat semnalul «noului val» din cinematografia bulgară participând la producțiile autorilor consacrați. S-ar părea că realizatorii debutanți evită personalitățile la modă de teamă să nu se spună despre ei că se bazează pe popularitatea cutărui sau cutărui actor.»

Criticul bulgar conchide spunînd că totul face să se creadă că tinerii realizatori vin în cinematograful bulgar cu strădania de a-și afirma pozițiile proprii în planul ideilor și al preferințelor estetice. «Există încă multă incertitudine în concepțiile lor, echilibrul nu este încă aflat în planul compoziției, dar probabil că despre asemenea artă vorbea și Cocteau cînd spunea că «tinerii nu trebuie să cumperi valori sigure».

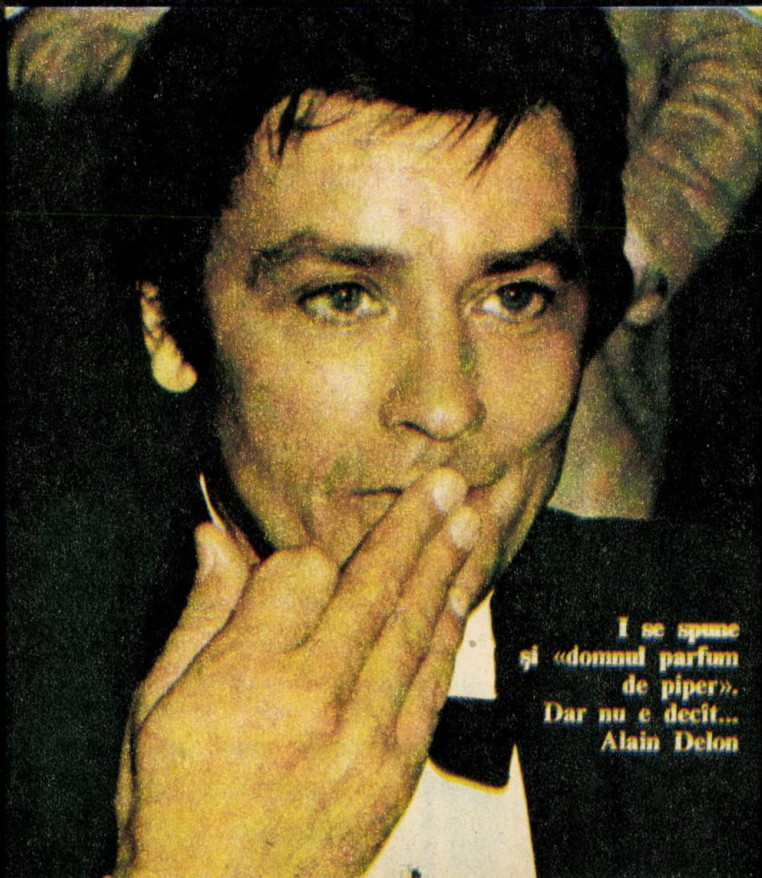
Spovedania unui octogenar

Sub titlul foarte atrăgător «Bătrînul și camera de filmat», săptămînalul francez **Le Nouvel observateur** — folosind trecerea prin Paris a marelui cineast King Vidor — publică o amplă discuție cu octogenarul venit să prezinte în capitala franceză un fel de autobiografie cinematografică. Discuția despre care autoarea și cronicara săptămînalului francez Catherine David spune că ar fi «un voiaj sentimental prin 60 de ani de cinema» se dovedește nu o simplă plimbare, ci o foarte profesio-

(Continuare în pag. 183)



E o performanță ca la 16 ani să îți se spună că ești «o actriță a marelui» (Brooke Shields)



I se spune și «domnul parfun de piper». Dar nu e decît... Alain Delon

Planeta Scorsese — De Niro



Un observator atît de percutant al fenomenului cinematografic american cum este Michael Powell a avut de curînd o frază care, am impresia, va rămî-

ne ca un reper al criticii de film de peste ocean pentru o bună bucată de vreme: «De-am avea noi — spune Powell — vreo zece Martin Scorsese! Dar să nu ne ducem prea departe cu gîndul. Dacă există unul pe deceniu înseamnă că avem noroc. Și eu unul mă declar mulțumit».

Intr-adevăr, descriindu-l pe Scorsese în timp ce acesta lucra la ultimul său film **Raging Bull** (Taurul furios), criticul descrie de fapt o concepție despre film pe care o materializează realizatorul italo-american: «Urmărindu-l pe acest argint-viu cum lucrează cu Bobby de Niro, rămîn cu respirația tăiată. Cei doi au colaborat atît de strîns și atît de multă vreme încît se poate spune că s-au inventat unul pe celălalt. Gîndirea lui Martin se împlineste

în actele lui Bobby. Dialogul dintre el e încordat la maximum, gesturile și atitudinile țînesc din subconștientul lor și ai sentimentul că inventă un limbaj cinematografic care la publicul prin surprindere. Este, cred eu, cel mai frumos compliment pe care un cineast îl poate face publicului său și pentru treaba asta sîntem recunoscători ambilor. Din două filme la unul te plictisești de moarte, cînd îți dai seama că ai depistat intenția realizatorilor cu 10 minute mai devreme de a și-o fi materializat. Scorsese-De Niro este de fapt o altă planetă. Vizuale sau verbale, intențiile lor artistice te iau pe neașteptate ca un șfichi de floretă a scrieurului. Un cuvînt îți sugerează o imagine, o imagine sugerează o secvență, un gest te lasă cu suflul tă gura, o reacție te pune în starea de așteptare, emoțiile sînt tînuite, totul este imprevizibil, în vreme ce o vorbă sau un chip surprins destăinuie un adevăr care te face să-ți dea lacrimile. Iată universul lui Martin Scorsese.

Am auzit pe unii plîngîndu-se de nu știu ce fel de violențe din **Mean Streets** (Ulițe blestemate) sau din **Taxi Driver** (Șoferul de taxi). Scorsese este un artist. Ce înseamnă violența? Să ne gîndim puțin la pinza lui Goya «Ororile războiului». Întîlnim aici silueta unui om gol și mutilat care atîrnă de un ștreang sau femei violate și cu pîntecul sfîrtecat sau acest preot atîrnat de un copac. Credeți oare că Goya n-a urmărit decît un efect spectacular din toate ororile astea? Ei bine, nici Scorsese n-a vrut numai atît. Privirii lui nu-i scapă nimic. El contemplă și frumusețea și grozăvia cu aceeași obiectivitate, cu aceeași dragoste, cu aceeași compasiune. Pentru că el nu poate exprima altceva decît adevărul.»

Portretul unui realizator făcut pe ideea de adevăr al expresiei lui ca artist este pe cît de temerară, pe atît de uluitoare. În filmele lui Scorsese, din panopia realității pare a se desprinde direcția inechivocă, întotdeauna aceea a adevărului națiunii adusă în film. În rest, totul nu este altceva decît argument în favoarea direcției principale. În acest sens este foarte exemplar modul cum explică Scorsese însuși permanentele realizărilor lui de pînă acum: «La **Mean Streets** — spune Scorsese — am lucrat atît de multă vreme și totuși îmi era atît de apropiat încît pot spune că știam cuvînt cu cuvînt ce aveau de spus

personajele filmului meu, știam cum trebuie să se îmbrace și cum trebuie să se miste. Pentru că **Mean Streets** era o parte din mine însumi. Alice nu mai locuiește aici era un fel de experiment și de asemenea a însemnat multă muncă. **Taxi Driver** avea să fie iarăși o operă intimă pe care țineam morții s-o realizez. Numai că la vremea respectivă eram în plină confuzie. Nu ne hotărîsem (eu și de Niro), dacă să începem **Taxi Driver** sau alt film, **New York, New York** care ni se părea un proiect mai puțin riscant. Cred că începusem deja pregătirile la **New York, New York**, în 1974, cînd m-am dus după Bobby (e vorba de Robert de Niro, n.r.) la Palermo pe platourile lui **Novocento** (este vorba de filmul lui Bertolucci — n.r.) ca să-mi dau seama dacă într-adevăr Bobby vroia să joace în rolul principal. Ei bine, atunci în perioada aceea de incertitudine am vorbit cu toată seriozitatea despre personajul din **Raging Bull**. Am discutat, bineînțeles, despre carte și despre scenele preferate. Ne gîndeam la un film cu un buget redus și înclinam să credem că ar fi poate cazul să scriem scenariul noi înșine. Lucru sigur era încă de pe atunci că nu va fi vorba de un film despre box! Nu ne pricepeam deloc la treaba asta și nu ne interesa chiar deloc un asemenea film.

În cartea amintită, Jack se analizează neîncetat. El explică cu lux de amănunte de ce a făcut cutare sau cutare lucru, ori eu cred că Jack nu prea era capabil să facă o asemenea analiză de sine însuși. Nădădeam seama că această carte era elaborată de Peter Salvage. Personajul este într-adevăr uluitor. Apare în **Taxi Driver**, în **New York, New York** și a realizat încă două filme despre Jack-Salvage a conferit o structură dramatică existenței haotice a lui Jack. Nu este vorba de fapt de un Jack care vorbește despre sine însuși ci este vorba de Peter Salvage care îl explică pe Jack lui Jack însuși (este vorba despre Jack La Motta-boxerul — n. r.). Or, cum eu nu aderam la această noțiune de prietenie ne-zdruncinată care justifică legătura dintre cei doi, găsesc că psihologia cărții era foarte apropiată celei din anii '50. Nu aduc prin aceasta un reproș cărții, pentru că eu iubesc o sumedenie de filme din această epocă, ci mai curînd e vorba de faptul că în capul meu se băteau nenumărate puncte de vedere care erau diferite de spiritul cărții.

Scorsese nu este, într-adevăr, un om care să cultive spectaculosul ci poate mai curînd un artist care depistează — dincolo de pinza colorată a spectacolului vieții — permanența adevărului, deseori mascat de ea.

M. Al.

Cite un Oscar,
pentru fiecare:
De Niro
și Sissi Spacek



(Urmare din pag. 183)

nală privire asupra evoluției artei a șaptea, și nu numai la Hollywood. Ziarista franceză l-a întrebat între altele: «Împreună cu Griffith, dumneavoastră sînțeti fără îndoială unul dintre creatorii de mari mituri americane... La care King Vidor a răspuns: «Între Griffith și mine era totuși o diferență și anume aceea că el venea din teatru, din vechea tradiție a mîmei. În primele sale filme totul era exagerat, machiajul, gesturile, expresiile. Era vorba încă de teatru. Cînd am început eu să lucrez, m-am gîndit că nu e deloc nevoie să te căznești atît de mult pentru ca, apoi, oamenii să nu creadă în ceea ce vîd. Eu îmi dădeam seama că odată cu cinematograful se oferea posibilitatea de a face ceva adevărat. Ceva adevărat chiar dacă era vorba despre o iluzie... Eu vroiam ca oamenii să se convingă că ceea ce vedeau pe ecran era într-adevăr pe cale să se împline. Într-o zi, într-o sălîță de cinema din Texas, am văzut un cow-boy ridicîndu-se de pe scaun și trăgînd 6 gloanțe în ecran. Vroia și el să ia parte la încăierare. Un alt exemplu, cu semnifica-



Un fel de modă inspirată de *Solaris*, care convine actriței Elena Motelkina

ție contrară. Mă aflam în Anglia pentru niște filmări, și într-o seară ni s-au proiectat filme făcute de Metro Goldwyn Mayer. M-am simțit foarte jenat pentru că totul era ireal. Vedeai, de

exemplu, două mașini ciocnindu-se, apoi șoferii ieșeau din ele și se încăierau, așa, fără

(Continuare în pag. 188)

Toată lumea în scenă

(Urmare din pag. 172)

era rîndul ca Judy să-l aibă cu ea. Liza, care fusese martorul perioadelor depresive ale mamei ei, putea acum să-i aprecieze talentul imens și să înțeleagă că Judy n-a putut să-și biruie slăbiciunile, decît cu prețul unor uriașe eforturi. Liza mai știa că, dacă noi ne-am despărțit, eu rămîneam pentru totdeauna un mare admirator al mamei ei și că, dacă ea nu putea aparține unui singur bărbat, aparținea, cu trup și suflet, spectatorilor.

Liza

La o serată dată de Lee Gershwin, Minnelli o aduce pe fiică-sa Liza. Văzînd-o Roger Edens, o invită să cînte împreună cu el. «Pină atunci, evocă Gene Kelly acest moment, o scoteam pe Liza o feteșcană drăguță și «cam bleagă», cu ochi mari ca ai mamei ei. Dar am înțeles atunci că avea «ceva». Gene pregătea un program special pentru televiziune. Voia ca Liza să participe la această emisiune. Ea acceptă, socotînd că o să fie o experiență amuzantă. Nu-mi închipuiam că ar interesa-o show-business-ul, căci avea multe alte centre de interes, pe care nici Judy, nici eu nu i le-am întrevăzut. L-am rugat pe Gene s-o contacteze pe Judy spre a vedea ce crede, dar ea și-a dat imediat acordul.

A sosit momentul emisiunii. «Ne aflam în fața unui numeros public, evocă Gene, și mi-era grozav de frică pentru Liza. Mă gîndeam, firește, că o să strice totul. Eram atît de încordat, încît era cît pe aci să ratez totul! Dar Liza era calmă și relaxată, ca și cum ar fi interpretat al o sutelea show! Nu știu ce s-a mai întîmplat, dar n-am întîlnit în viața mea un talent atît de extraordinar!».

Conducînd-o în seara aceea acasă, n-am observat nici o schimbare în atitudinea Lizei: nu părea deloc îmbătățită de succesul ei, recunoștea doar că s-a distrat minunat!

Mai tîrziu, însă, Liza — cum era și firesc — abandonează studiile și hotărăște să se consacre show-business-ului. Obține al treilea rol — ca importanță — din spectacolul de pe Broadway, **Best foot forward**. E prima ei apariție profesională, urmată chiar în anul acela de premiul Daniel Blum, decernat celei mai promițătoare actrițe de teatru.

Astfel începe cariera Lizei Minnelli care va deveni, cîrînd, după cum știm, o mare stea a ecranului. «La 22 iunie 1969, scrie Vincente Minnelli, cînd organizam proiecția filmului **The Sandpiper (Fluierul de nisip)**, sună telefonul. Era Liza, care mă chema din New York.

— Tată!

— Ce este, draga mea?

La capătul celăilalt al firului, a urmat o clipă de tăcere:

— Mama a murit azi!

Liza era calmă sau cel puțin așa părea.

— Trebuie să mă asigur că nu s-a sinucis. Nu cred c-ar fi făcut așa ceva și totuși... În ultima vreme era într-o formă extraordinară... Am încercat s-o îmbărbătez, cît mi-a stat în putîntă.

Am pus receptorul în furcă și m-am înapoiat în birou. Toată viața noastră mi se perinda prin mînte...

După ce comisariatul de poliție din Londra a conchis că Judy nu s-a sinucis, Liza s-a ocupat de funeralii. Ea mi-a telefonat de mai multe ori ca să mă informeze de toate formalitățile și să-mi ceară sfatul pentru unele demersuri.

— Ai să vii la înmormîntare?

— Dragă mea, nu pot!

Liza a înțeles că mi-era penibil să asist la înmormîntare, cu toți fotografii împrejur, avizi de senzational, care vor căuta să reunească într-o fotografie pe bărbatul lui Judy. Și, atunci, m-a lăsat singur cu durerea mea.

Peste cîteva zile, Liza și soțul ei Peter soseau în California. M-am dus să-l iau de la aeroport. Încă o dată, ne-am străduțit să ne punem stavila emoției. Simteam nevoia să fim împreună, dar nu voiam să lăsăm să se vadă durerea ce ne sfîșia sufletele: am fi jignit memoria lui Judy, care ar fi socotit plînsurile noastre inutile. În tot timpul legăturii noastre, la bune și la rele, Judy nu s-a complăcut niciodată în «registru dramatic». Publicului îi era mult mai multă milă de soarta ei, decît îi era ei însăși. Oricare ar fi fost urmările, Judy s-a considerat întotdeauna responsabilă de faptele ei...

actori-
regizori



«Uneori
îmi vine
să las totul
baltă.
Dar asta
nu durează
decît
un minut»
(Warren Beatty)



«Prima mea
dragoste
a fost regia»
(Paul Newman)



Nu ştiu încă valoarea regizorului,
dar cea a actorului Dustin Hoffman e
incontestabilă



Marele Gatsby
şi Fanny Girl
pe un platou comun:
— regia
(Robert Redford
şi Barbra Streisand)

Ca regizor, mă simt, în sfîrşit, liber



Din ce în ce mai mulţi actori, şi nu dintre cei pe care talentul şi succesul i-au ocolit, au trecut şi continuă să treacă în spatele aparatului de filmat în calitate de regizori. Cea mai răsunătoare tentativă este cea a lui Robert Redford care, cu filmul său *Oameni obişnuţi*, a cucerit nu mai puţin de 4 premii Oscar în anul 1981. Care sînt cei mai cunoscuţi actori-regizori americani şi ce mobiluri i-au determinat să renunţe pentru un timp la răsunătoarele lor apariţii pe ecrane?

Robert Redford

Actor talentat — descoperire a anilor '70 — reprezentant al americanului liberal, Redford este prin excelenţă vedeta «cu mişcările curate». Vînd să scape acestei imagini, a devenit regizor. Primul său film, *Oameni obişnuţi*, îi seamănă — sentimentele, deşi puternice, nu sînt ambigue, iar referinţele intelectuale sînt suficient de clare pentru oricare spectator mediu. Trecînd în spatele aparatului de filmat, Redford ne descoperă lumea sa — cea a unui Truffaut american — reuşind ca, după cum singur mărturiseşte să facă un film despre «apărarea familiei», această instituţie americană de care e de «bon ton» să nu-ţi pese şi poate de aceea sîntem pe cale de a muri — din lipsă de respect. **Ca regizor, pe platou, mă simt în sfîrşit liber.»**

Warren Beatty

44 de ani, 15 filme, de două ori regizor, pe locul şase în box-office-ul american.

«La început am vrut să fiu regizor de teatru» — spune cel care a devenit star de la primul său film, *Febra singelui*, astăzi actorul considerat ca «omul cu cel mai bun fler din tot Hollywood-ul», cînd e vorba de subiecte capabile să-l pună în valoare. Producător, actor şi co-regizor al filmului *Cerul poate să aştepte*, Beatty lucrează în prezent la cel de-al doilea film al său care — «va fi ori triumful ori căderea mea. Uneori îmi vine să las totul baltă, dar asta nu durează decît zece minute».

Paul Newman

56 de ani, 43 de filme, regizor a 5 filme. Locul petru

în box-office-ul american. Ultimul film ca actor, **Absența răutății**.

«Prima mea dragoste a fost regia. Am obținut chiar un loc la universitatea din Yale, pentru a o studia. Ca actor, sînt departe de a avea spontaneitatea soției mele, Joane Woodward. Atitudinea mea puritană față de personajele ce mi se propun mă obligă să reflectez mult înainte de a începe lucrul. În viața cotidiană îmi ascund emoțiile povestind tot felul de lucruri terne. Prima mea încercare de regie — **Rachel, Rachel** — era cea în care voiam să demonstrez că sînt capabil să regizez fără a fi ridicol, dar mai ales voiam să scap de lanțurile cu care rolurile de «băiat bun» îmi legaseră minile. Ceea ce mă pasionează în regie sînt raporturile mele cu actorii. Sînt în stare să le iau locul pentru a le explica ce vreau cu o justete și libertate pe care nu le mai am față de propriile mele roluri».

James Caan

40 de ani, 20 de filme, regizorul filmului **Ascunzătoare la vedere**. Locul șapte în box-office-ul american.

«Am realizat **Hide in Plain Sight** (V-ați ascunse-lea prin cîmpie) printr-un concurs de împrejurări. Nici unul din regizorii la care mă gîndeam nu era liber. Am decis atunci să-l fac singur. În artă, simplitatea este frumusețe. Din ce în ce mai mult îmi doresc să primesc un Oscar. E timpul să mă apuc de treabă în acest sens».

Burt Reynolds

46 de ani, 30 de filme, regizor a 7 filme. Numărul unu în box-office-ul american.

«Cu filmul **Apărarea** de John Boorman am devenit regele filmelor de serie B. Imaginea mea era cea a unui macho însoțit de o mușchiulatură avantajoasă. În ciuda filmelor mele am devenit un star; un om frustrat bineînțeles.

Prima semnătură ca regizor a fost la filmul **Gator**. Înainte de a începe, m-am sfătuit cu părintele meu spiritual, regizorul Mel Brooks (autorul **Comediei mute**). «Trebuie să dirijezi unul din oamenii echipei în fața întregii echipe, mi-a spus Mel. Asta ca să înțeleagă cu toții cine comandă acolo». Astăzi sînt omul orchestră al tuturor filmelor mele. Și bicepsii mei au fost dați uitării».

Clint Eastwood

50 de ani, 35 de filme, regizor a 7 filme. Numărul doi în box-office-ul american.

«Înainte de epoca western-spaghetti am realizat cîteva episoade ale unui serial de televiziune în Statele Unite. Temperamentul meu m-a împins întotdeauna să-mi coordonez singur destinul. Îmi place să fiu deplin responsabil de ceea ce fac. Să nu credeți că sînt nebun, dar am nevoie de această adrenalină care te invadează cînd ai de lucrat la un plan dificil sau la o scenă cu multă lume. Ca actor ești un om

«Devenisem un star; adică un om frustrat. M-am apucat de regie și bicepsii mei au fost dați uitării».
(Burt Reynolds)



supus indoielii și narcisismului. Dacă într-o zi îmi voi pierde «înfățișarea», voi putea să-mi cîștig pîinea ca regizor».

Dustin Hoffman

43 de ani, 18 filme, începe regia la filmul **Recidivistul**, dar renunță după patru zile. Pe locul cinci în box-office-ul american.

«Pentru mine numai trei oameni au fost la fel de buni regizori cum erau și ca actori: — Chaplin, von Stroheim și Welles. Eșecul meu se datorează faptului că am preferat să sacrific regia pentru a putea să și joc un rol».

Barbra Streisand

38 de ani, 12 filme; împreună cu Steve McQueen, Paul Newman și Sidney Poitier formează grupul de producători «First Artists», finanțînd printre altele remake-ul după «S-a născut o stea» (film a cărui coregizoare a fost și Barbra Streisand); actrița numărul unu a box-office-ului american.

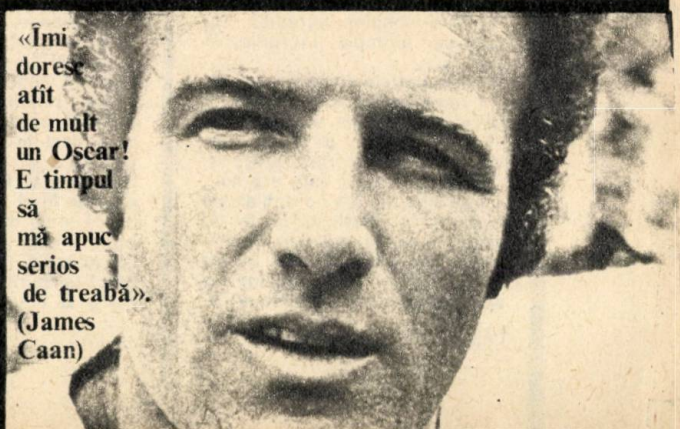
«Dacă aș fi bărbat, aș fi calificată drept «perfectionist». Ca femeie nu sînt altceva decît scandalagioaică». Cunoscută pentru scandalurile furtunoase pe care le-a iscat împreună cu regizorul Fran Pierson, pe platoul de filmare la **S-a născut o stea**, Streisand vrea să regizeze singură următorul său film — **Yeutel** — o comedie muzicală amplasată în secolul XIX. Nici un «mecena cinematografic» nu și-a dat încă avizul.

Dacă într-o zi ni voi pierde înfățișarea, ni voi cîștiga pîinea ca regizor».

Clint Eastwood)



«Îmi doresc atât de mult un Oscar! E timpul să mă apuc serios de treabă».
(James Caan)





O fotografie mai rară: Tarkovski pe platoul de filmare.
Și o fotografie de marcă: Solonițin în *Stalker*



(Urmare din pag. 185)

nici un fel de legătură. Îmi spuneam: e absolut incredibil. Nu așa se întâmplă lucrurile în viață.»

Cînd ziarista franceză i-a făcut remarcă, după aceea, că în filmele americane există totuși un mod anume de a povesti, Vidor a fost foarte categoric: «Poate că treaba asta era adevărată altădată. Ce-i drept, există la cineaștii americani un fel de exigență în ce privește claritatea și evidența lucrurilor. Eu, de pildă, am vrut întotdeauna ca spectatorul să-mi înțeleagă fil-

mele. Astăzi, unii dintre realizatori fac filme pe care nu le poți pricepe. Nu poți înțelege ce au vrut să spună și să facă. Chiar am jucat într-un astfel de film. În timpul pregătirilor, discuțiile referitoare la scenariu erau cît se poate de limpezi și îți dădeai seama că exista un țel foarte precis. Cînd filmul a fost gata, te întrebai despre ce e vorba în el. Este foarte probabil că mulți dintre tineri aleg cu bună știință această obscuritate, această încetșare. Probabil că își au rațiunile lor, dar cînd merg la cinema, nu de puține

ori plec înainte ca filmul să ia sfîrșit. Iar dacă mi se întâmplă să rămîn, mă întreb de ce am făcut-o... Există aici desigur ceva din tehnica lui Truffaut. Numai că el știe să spună lucruri subtile care trec rampa, și pe care nu le pierzi pe drum, în timp ce mulți dintre cei care încearcă să-l imite se învîrt în gol».

Dincolo de rîu...

Una din preocupările producătorilor de peste ocean este de a lansa cupluri actricești inedite, încercînd astfel o revigorare a interesului pentru pelicule de serie care, în mod obișnuit, se divulgă din primele secvențe și multe din ele sfîrșesc în anonimatul fără încasări record. Una din găselnițele producătorilor de peste ocean pare să fie și aceea de a o distribui pe tînăra actriță italiană Ornella Muti alături de Richard Burton — ea o stea în ascensiune, el o stea... Cei doi vor apare într-o ecranizare a unui celebru roman al lui Hemingway «Dincolo de rîu și printre copaci». Aceasta a fost principala informație despre lovitura de casă care se pregătește: o sursă literară de reputația unui Hemingway și două nume care, se speră, vor atrage publicul în săli.

Și tot despre actori...

Actrița vest-germană Senta Berger a jucat o vreme în Italia, apoi pentru puțin timp a revenit în Germania Federală, țara ei de baștină iar acum s-a mutat în Austria, unde încearcă să-și facă revenirea în actualitatea numelor sonore actricești printr-o melodramă care poartă un titlu clasic al genului, *Visul unei vieți*. Mai puțin preocupată să-și păstreze numele în circulație și vrînd să-și păstreze meseria — cum singură o declară, Claudia Cardinale a acceptat — dacă este să luăm act de propria ei mărturisire — «un rol feminin bine scris în filmul de acțiune intitulat *Umbra*» al regizorului Enzo Casteleri. Partenerii ei în acest film sînt Franco Nero și Jack Palance.

Chestiuni mărunte?

Unul dintre cei mai interesați regizori maghiari Ianos Rosza, autorul unui film care s-a bucurat și de succes, dar mai ales de o mare pretuire în rîndul comentatorilor, *Părinți de duminică*, a stat de vorbă cu unul din criticii budapeșteni în legătură cu noul film la care lucrează

și în care se vorbește tot despre probleme de tineret. În noul său film este vorba de o familie care se dezintegrează din cauza unor neînțelegeri între soți și urmările pe care acest act le are asupra copiilor. Pronunțând hotărârea de divorț, tribunalul a atribuit tatălui pe fiică, iar mamei pe fiu. Cel doi copii nu vor totuși să fie separați, chiar dacă prețul acestor rămăniți împreună înseamnă pentru fată (cărreia i se spunea Mascota) sacrificarea studiilor ei pentru a lua o slujbă și a putea astfel să-și crească fratele. Evident soluția nu este ușoară, și sacrificiile nu sînt mici iar încetul cu încetul cei doi copii ajung să ducă o viață de vagabonzi. Era evident că acest cerc vicios trebuia spart. În linii mari, povestea pe care o tratează Rosza este cam aceasta, dar întrebare despre morală ei și dacă nu cumva nu este prea sumbră, realizatorul maghiar a răspuns: «Chestiunea nu este de a se ști dacă filmul e optimist sau pesimist. În timpul discuțiilor despre povestea pe care o aveam de realizat pe platou, publicul era evident în afara disputelor noastre. Pînă la urmă, din toate aceste schimburi de opinii, eu și colaboratorii mei am ajuns la soluția unui film sentimental, nu lipsit însă de momente dure. Pentru că în cinematograful impresia finală, efectul sentimental nu sînt în funcție numai de acțiune, ci depind în egală măsură de factorii ca atmosfera, schimbul de priviri, de exemplu, sau, cum s-ar spune, foarte pe scurt, de chestiunile mărunte. Și eu și colaboratorii mei ne-am străduit să găsim un ton care să-l oblige pe spectator să reacționeze.»

Eșecul unui star?

Nimeni pînă acum în afara de Elvis Presley nu s-a bucurat de o adorație atît de mare din partea publicului ca tînărul John Travolta. Actor a două filme «disco» — **Febra de sîmbătă seara** și **Grease (Ulei de păr)**, Travolta a izbutit să urce foarte repede cele mai înalte scări ale succesului. Cel de-al treilea film — **Clipă de clipă** — constituie pentru el un adevărat eșec dar și o lecție dură pentru cel al cărui nume peste noapte era pe buzele tuturor. În ciuda ușurinței cu care Travolta a devenit star și în ciuda eșecului, el continuă ca, prin inteligență și perseverență, să-și făurească un statut de actor disponibil oricărui gen de rol străduindu-se să șteargă convingerea celor din jur că doar rolurile de «băiat frumos» sînt pentru el. În ultimul său film,

Un cowboy orășean, Travolta interpretează dificilul rol al unui muncitor petro-chimic.

«Am fost foarte neliniștit cînd am început din nou să lucrez, în urma eșecului cu **Clipă de clipă**, dar m-am simțit mult mai util decît stau să citesc tot solul de lucruri teribile despre mine în ziare. M-am hotărît să joc rolul din acest film pentru că întotdeauna m-a atras figura cowboy-ului și mai ales pentru că aceea a cowboy-ului citadin nu există încă. Un alt motiv pentru care am acceptat acest rol a fost bucuria de a lucra cu regizorul James Bridges, autorul filmului **Sîndromul...** Era foarte important pentru mine să

lucrez cu un regizor cunoscut. Pînă la **Bridges**, toți cei cu care am lucrat erau oameni necunoscuți și se spunea despre mine că îmi va fi dificil să mă împac cu el. Dar după această tentativă sînt din ce în ce mai mult căutat de regizori afirmați. Deși, dacă mai țineti minte, înainte de a fi o persoană foarte cunoscută, am dat replica lui Sissy Spacek în filmul **Carrie** de Brian de Palma. Dar aceea era o epocă de care lumea nu-și mai aduce aminte. Brian de Palma mi-a propus de curînd un nou rol. Așa fi vrut tare mult să lucrez cu el dar mi-a plăcut scenariul. Un alt proiect la care am renunțat a fost rolul principal din **American Gigolo**. Din păcate, eram incapabil să joc după moartea mamei, așa încît am abandonat. Cînd, după un timp, am recitit scenariul, am realizat că nu era ceea ce-mi doream. Am terminat cu cel ce eram în **Febra de sîmbătă seara**.

Banul nu reprezintă pentru mine un motiv care să mă poată convinge să accept cutare sau cutare rol. El nu mi-a motivat niciodată acțiunile. Oricum cheltuiesc tot ceea ce cîștig. Nu mi-e deloc rușine cu ceea ce am făcut pînă acum și-mi place să cred că lumea care mi-a văzut filmele a plecat acasă cu cîte ceva, că am reușit să intru cît de puțin în viața lor. În **Un cowboy orășean** m-am simțit cu adevărat actor și toată lumea m-a respectat ca atare.»

L.P.

Meandrele unei realizări

Se vorbește mult ca despre un succes al anului de filmul lui Bob Rafelson **Poștașul sună întotdeauna de două ori**, care de fapt este un remake și pe care autorul, în mod paradoxal inițial n-a vrut să-l realizeze. «Și cum ați ajuns, totuși, la acest remake, lucru care pare să distoneze cu realizările dv. pînă acum? a fost întrebare Rafelson. «E o istorie foarte complicată care a început acum zece ani — a răspuns el. Ii spusese atunci lui Jack Nicholson că ar trebui să joace într-un remake al **Poștașului**, pentru că eu găseam că există multe similitudini între cariera sa și aceea a lui John Garfield. Amîndoi au arătat întotdeauna preferință pentru personajele populare. Cîțiva ani mai tîrziu, Jack mi-a dat un

Cînd febra de pe urma succesului prea rapid a mai scăzut, Travolta s-a apucat serios de treabă



(Continuare în pag. 191)

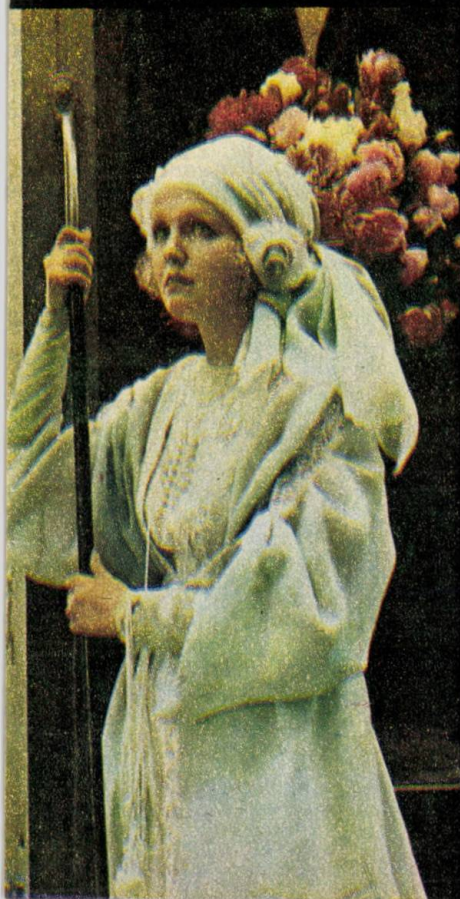
Un colaborator ideal

Unul dintre cei mai buni operatori sovietici, lubit de actori și regizori, considerat de critică drept unul dintre cei mai interesanți și originali operatori, Pavel Lebecev «colaborator ideal», cum îl numește Nikita Mihalkov, confirmă cu fiecare nou film justetea reputației de care se bucură. Tatăl său, tot operator de film, i-a fost primul profesor. A urmat apoi Institutul de cinematografie și cîțiva ani de asistenție pentru ca prin filmul *Orașul primei iubiri*, Lebecev să semneze primul său film ca operator. Primul succes s-a numit însă *Gara din Bielorusia*.



«Sînt nemulțumit de munca mea la *Gara din Bielorusia*. Deși filmul a fost realizat exact după concepția realizatorului, maniera aceasta mi-a fost complet străină. Dar n-aveam dreptul să filmez după cum voiam eu, pentru că atunci ar fi ieșit un alt film».

Operatorul e creatorul luminii. Adică al atmosferei
(*Sclava iubirii* de Nikita Mihalkov)



Întîlnirea cu regizorul Nikita Mihalkov avea să pună însă bazele unei colaborări fructuoase și de lungă durată: *Singur printre străini*, străin printre ai săi, *Sclava iubirii*, *Piesă neterminată pentru pianină mecanică*. Cinci seri, Cîteva zile din viața lui Oblomov.

Film dinamic, cu un subiect plin de tensiune, *Singur printre străini*, străin printre ai săi poartă entuziasmul realizatorului debutant și demonstrează dorința operatorului de a arăta, alături de regizor, de ceea ce este în stare. În *Sclava iubirii*, stilizarea subtilă și căutată pe care o îmbracă în episoade lungi, pornite aproape întotdeauna din același punct (amintind de Marele mut), poartă pecetea unui sens ideal al măsurii.

Profundimea problemelor psihologice și morale ale dramaturgiei lui Cehov în *Piesă neterminată pentru pianină mecanică* cereau operatorului o soluție figurativă cu totul nouă. Farmecul stilizării formale ar fi fost aici superfluu. Esențialul în acest film erau caracterele, gândurile, sentimentele și, în consecință, camera trebuia să ajute actorii, să traducă toate «mișcărilor» sufletului și să le fixeze cu precizie. Pentru a crea ambianța filmului, arta operatorului trebuia să posede o virtuozitate particulară, căci ambianța unui film este o substanță spirituală pe care trebuie să știi să o simți, să o înțelegi și să o traduci.

În sfîrșit, adaptarea romanului lui Gonțearov, «Oblomov», oferă lui Lebecev posibilitatea de a obține nivelul ideal de simplitate. Nu există aici nici racurși-uri extraordinare, nici compoziții originale cu orice preț. Există însă simplitatea unui mare artist. Filmul este uimitor de viu: ai senzația că respiri iarba pe care a adormit Ilya Oblomov sau țîria aerului din scena despărțirii de tînărul Scholtz.

Lebecev este exagerat de atent la concepția regizorului, demonstrînd întotdeauna o mare meticulozitate în traducerea acesteia în limbaj cinematografic.

— Cinematograful nostru a fost, este și va fi întotdeauna un cinematograf de autor. Datoria operatorului constă în a exprima, cît mai exact posibil, ideile regizorului. Esențialul în profesia noastră este autoritatea regizorului. Prioritatea regizorului nu o pun niciodată la îndoială, dar consider monopol al operatorului alegerea mijloacelor pentru a realiza concepția regizorului. Operatorul este cel care creează ambianța unei scene, a unui episod, a întregului film. Alegerea justă a luminii, a culorilor, a umbrelor, iată ceea ce determină ambianța. Operatorul este iluminarea.

Lebecev a demonstrat exactitatea acestei afirmații în filmul *Cinci seri*. Turnat cu modestie și austeritate în alb și negru (culoarea nu apare decît în secvențele finale) și aproape în întregime în studio, filmul dă impresia că operatorul n-a făcut altceva decît să înregistreze mecanic ceea ce se petrece pe platou. Prezența lui se simte însă pretutindeni, în tensiunea emotivă a filmului, în atmosfera lui nostalgică, în detaliile trănșante ale vieții cotidiene din anii '50.

— Nu pot munci decît pentru un cinematograf realist. Nu-mi place convenția și nici n-aș ști s-o redau. Idealul ar fi ca un operator să lucreze cu un singur realizator, partizan al acelorași idei. Pentru mine este foarte important temperamentul realizatorului care se reflectă în creația comună. Desigur, regizorul trebuie să cunoască amănuntele meseriei de operator. În acest sens, Nikita Mihalkov mi se pare realizatorul ideal. Mi-e foarte ușor, aparținînd aceleiași generații, avem aceleași concepții estetice. Mihalkov iubeste oamenii, înțelege umorul, este bun, da este bun... Toate acestea încercăm să le spunem și în filmele noastre.

Luminița PERIANU

(Urmare din pag. 189)

telefon ca să-mi spună: Hai să facem filmul. Eu i-am răspuns că nu vreau să-l fac, pentru că nu vreau să lucrez un remake.

— Dar tu mi-ai propus să joc în filmul ăsta!

— Nu, nicidecum.

Mi-a propus, totuși, să reflectez la treaba asta și i-am recitat pe Cain. Prima oară când am citit cartea, am făcut-o pentru că îmi aminteam ce-a spus Camus despre ea și anume că îl inspirase să scrie **Străinul**. Am cerut apoi să mi se proiecteze filmul lui Tay Garneth, numai că am oprit foarte repede proiecția: lipsea din film spiritul lui James Cain. Cartea, așadar, nu fusese ecranizată. Pe urmă era Lana Turner cu rochiile ei albe... Mi-aduc aminte că nici lui Cain nu-i plăcuse filmul. Așa că din clipa în care mi-am dat seama că puteam să fac filmul așa cum îl înțelegeam eu, m-am decis să trec la realizare. Am repus povestea în contextul ei, acela al depresiei, și am profitat de treaba asta pentru a aborda înțipirea așa cum a gândit și scris-o Cain. Nu o temă anume m-a atras în treaba asta, ci pur și simplu forța narativă a lui Cain. Nu făcusem până la **Postașul**... niciodată un film cu o poveste expusă în mod tradițional și apoi trebuie să spun că m-a atras această trecere de la

Nevoia de comedie trece
și prin western:
*Șerifule, te rog
să nu mă sperii!*
(cu revelația anului:
Catherine Bach)

cinerama



În ultima
sa realizare,
*Femeia
de alături*
François
Truffaut
a mizat
totul
pe noua lui
descoperire
actoricească:
Fanny Ardant

patimă la ceva care este de domeniul poeticului.»

Remember

După o poveste scrisă de regretatul Șukșin și intitulată «Sărătura copiilor», regizorii sovietici Renate și Iuri Grigoriev au realizat un scenariu despre care se spune că păstrează spiritul și gingășia șukșiniană. Este, de fapt, povestea unei mame care încearcă să-și salveze copiii în timpul celui de-al doilea război mondial, în condiții de-a dreptul năpraznice, în care gestul ei matern devine un act eroic. În rolul acestei mame apare actrița Ludmila Saizeva.

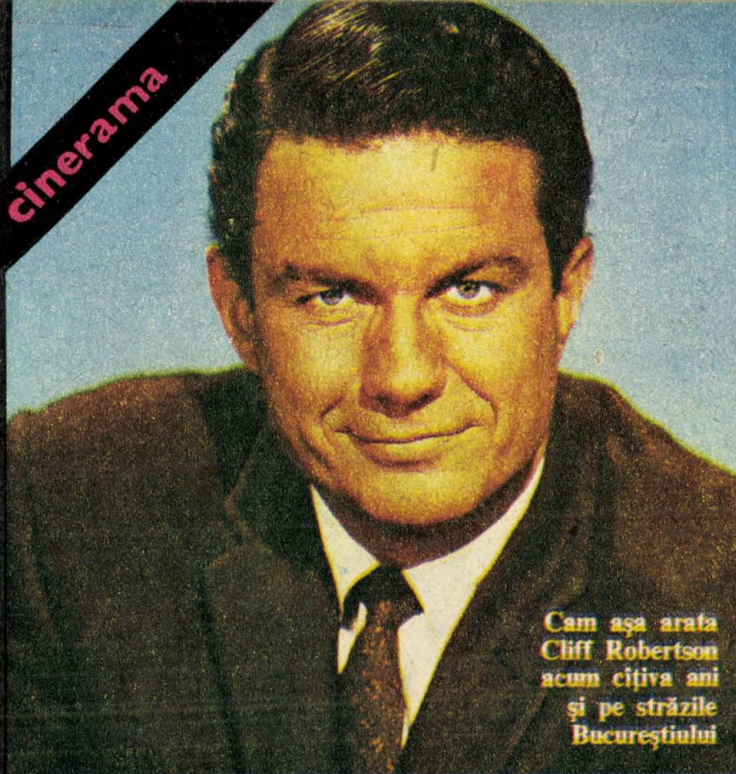
Cărți despre/actori

A apărut de curând în Statele Unite o carte despre Kim Novak intitulată chiar «Kim Novak în cinema». S-ar părea că toate aceste cărți scrise de fostele sau actualele stăruri se bucură

de un mare succes în fața publicului și editorialistica pe această temă este încurajată fiind socotită, la rîndul ei, un stimulent pentru viața cinematografului. După cum se știe, Kim Novak a fost unul dintre cele mai tipice stăruri create de star-sistemul hollywoodian. După cum spune o comentatoare a acestor cărți, Sally Francis, în privința lui Kim Novak circulau chiar niște glume, și anume că într-o bună zi directorul studiourilor Columbia, furios că Rita Hayworth îl pricinuia mari necazuri la turnarea unui film, ar fi declarat: «Prima tină care îmi iese în cale o fac mare actriță, indiferent cine ar fi și cum ar fi».

Kim Novak (născută la Chicago) a fost cea primă fată care i-a ieșit în cale producătorului furios, în acea zi benefică pentru ea. Biografia ei nu are nimic special. A părăsit școala ca să devină manechin de modă, să facă reclamă pentru frigidere și pentru aparate casnice. La Hollywood s-a înființat în 1953 așa, ca din întâmplare, într-un

cinerama



**Cam așa arată
Cliff Robertson
acum cîțiva ani
și pe străzile
Bucureștilui**

fel de călătorie de plăcere alături de doi prieteni. Prietenii s-au întors, dar ea a mai zăbovit prin cetatea filmului. A reușit să răzbească în lumea platourilor în ziua în care a fost aleasă alături de alte tinere ca și ea să apară ca figurantă într-un număr muzical interpretat de Jane Russell. A mai făcut vreo două filme care nu dădeau nici un fel de speranță și, în sfîrșit, într-o bună zi, regizorul Richard Quine a distribuit-o într-un rol ceva mai important, într-un film de mîna a doua. Regizorul a făcut însă o declarație de credință în talentul ei ceea ce i-a creat

o oarecare reputație. Odată cu asta a început și cariera nu prea lungă, dar destul de răsunătoare a actriței care, într-o bună zi, a avut curajul să declare că s-a săturat de film. Astăzi ea trăiește o viață de fermieră, dar iată că pasiunea, nu se știe cit de reală, pentru film și-a făcut o scurtă apariție în viața ei, convingînd-o să apară într-un film de televiziune intitulat **Oglinda spartă**. Cartea care se ocupă de Kim Novak face, după cum semnalează cronicara sus-amintită, o trecere în revistă a filmelor, fiind din acest punct de vedere un util instrument de lucru

și pigmentează cu viață personală o carieră socotită drept tipică. Suficient ca și cartea să se bucure de succes de public.

Filme pentru 1982

● Actrița poloneză Krystyna Janda a fost invitată să joace în Franța, în regia lui Yves Boisset într-un film de acțiune în care îl va avea ca partener pe Michel Piccoli. Ea va apare de asemenea într-un film de televiziune în R.F. Germania intitulat **Ce frumos poate fi un an!**

● În noul an va apare pe ecranele lumii și Maria Schell tot într-un film de televiziune al cărui titlu este **Doamna Jenny Treibel**, ecranizare a unui roman al lui Theodor Fontane.

● Studioul de filme Kadr din R.P. Polonă este pe cale să termine ecranizarea unui roman de Boleslav Prus, în regia lui Stanislaw Rozewicz. Filmul va purta titlul **Pensiunea domnului Lat-ter**.

● Revine pe platouri cu un nou film și Jean Luc Godard care va folosi o distribuție foarte sonoră: Isabelle Huppert, de asemenea actrița Hanna Schygulla. Filmul va fi evident un film de autor, de la scenariu pînă la regie.

● **Viața merge mai departe**, se intitulează comedia cinematografică a realizatorului francez Moshe Mizrahi cu Annie Girardot în rolul principal.

Coperta I

Irina Petrescu și Amza Pellea: doi mari actori pe care am dori să-i vedem cît de des pe scenă, pe ecrane și la televiziune

Fotografie de Emanuel TÂNJALĂ

Coperta IV

Alți doi membri ai familiei Ewing: Miss Ellie (mama) și Bobby (fiul). Și o știre de ultimă oră: actrița **Barbara Bel Geddes** l-a înfiat (de-ade-văratelea) pe actorul Patrick Duffy

Almanah „Cinema“ 1982

**Redactor șef:
Ecaterina
Oproiu**

Redactor responsabil
al almanahului:
Alice Mănoiu

Prezentarea grafică:
Ioana Statie

Tiparul: Combinatul Poligrafic
„Casa Științei”
București

Exemplarul 25 lei

**BIBLIOTECA „ASTRA”
SIBIU**

Sumar

Editorial: Pacea: voința întregului nostru popor 3

«Cîntarea României»

● Cinecluburile: un sfert de veac de pasiune și o ediție de calitate — Florin Velicu 5

● Muncitori și cinești: șase schițe de portret — Lucia Bogdan 7

Premiere românești din vară pînă în iarnă

● Zece filme dintr-un an — Alice Mănoiu 10

Panoramic românesc

● Treizeci și cinci de regi-zori despre proiectele lor . . 12

A 7-a și celelalte arte

De la carte la ecran

● Criticii și creatorii despre strategia ecranizărilor. Răspund: Dana Dimitriu, Nicolae Manolescu, Laurentiu Ulici, Mihaela Tonitza, Magda Mihăilescu, Natalia Stancu, Ion Popescu Gopo, Adrian Petringenaru, Dumitru Solomon . . . 15

● O întrebare retorică și mai multe răspunsuri — Silviu Iosifescu 157

● Utopii realizabile — Emil Manu 156

Între scenă și platou

● Convorbiri cu: Cătălina Buzoianu, Florin Fătuțescu, Tudor Mărăscu, Al. Tocilescu, Alexa Visarion, Alexandru Tatos . . 26

● Sărbătorind talentul — Beate Fredanov 35

● A fi sau a nu fi actor... în țara lui Shakespeare — Adina Darian 60

● Premiile de interpretare ale actorilor români între 1949-1980 144

Pictură și cinema

● Între Giotto și Rubliov — Dan Stoica 30

A vedea, nu numai a privi

● «Cum se influențează reciproc artele plastice și filmul?» Răspund: operatorii: Anghel Deca, Iosif Demian, Valentin Ducaru, Nicolae Mărgineanu, Doru Mitran, Nicu Stan 36

Dialogul artelor

● Filmul și fața nevăzută a artelor — Victor Mașek . . 40

● Artă artelor sau lăcomia nepedepsită — Nina Cassian . 34

● Starea de grație — Aura Puran 23

Filmul de artă și creatorii săi

● Zece cinești-pictori: Sabîn Bălașa, Mirel Ilieșiu, Titus Mesaros, Eric Nussbaum, Adrian Petringenaru, Ion Popescu Gopo, Slavomir Popovici, Petre Sirin, Alexandru Sirbu, Ion Truică 69

Filmul de artă și criticii săi

● Opinii despre documentarul românesc de artă sem-nate de criticii: Dan Grigorescu, Radu Ionescu, Andrei Pleșu 70

Natura și decorul

● Relația arhitectură-cinema — văzută de arhitecți și scenografi: Prof. univ. Cezar Lăzărescu, Sandu Miculescu, Mircea Ochinciuc, Sanda Voiculescu, Ștefan Antonescu, Marcel Bogos, Nicolae Drăgan, Dan Jitiianu, Virgil Moise, Adriana Păun, Vasile Rotaru 78

● Gest, mișcare, dans — Virgil Toma 117

● Un caz de sinteză — Dumitru Solomon 122

Muzica de film

● Cinești, nu-l uitați pe Enescu! — Iosif Sava . . . 92

● O suită de convorbiri cu compozitorii: Dumitru Capoianu, Adrian Enescu, Theodor Grigoriu, Lucian Mețianu, Tiberiu Olah, Cornelia Tăutu, Dorin Liviu Zaharia 93

Montajul

● Un băiat iubea o fată — Iulia Vincenz 110

Cinema și televiziune

● Orgolii și servituti de «artă bis» — Mirel Ilieșiu 125

● Colocviul FIPRESCI — Milano '81: Cinema-Televiziune: Război rece sau coexistență pașnică? 130

● Filme pentru o seară? — Dan Necșulea 135

Însemnări

● Un miracol numit cinematograf — D.I. Suchianu . . 138

Cum se naște filmul?

● Răspund regizorii: Iosif Demian, Mircea Moldovan, Francisc Munteanu, Geo Saizescu, Timotei Ursu, Constantin Văeni, Olga Zisu, Savel Stipol . 74

● Confesiuni poetice de: Ioana Crăciunescu, Amza Pellea, Flavia Buref, Alta Victoria, Ernest Maftel, Emanoil Petruț, Radu Dunăreanu 141

Festivaluri '81

● Cannes, Pesaro, Moscova Cracovia, Pola, Varna, Costinești. Relatări de: Ecaterina Oproiu, Eva Sirbu, Călin Căliman, Magda Mihăilescu, Alice Mănoiu, Roxana Pană, Eugenia Vodă 42

În direct din:

● New York, Hollywood, Beijing 89

Arhiva Națională de filme la 25 de ani

● Viața intimă și viața publică a peliculelor — Valerian Sava 106

Ei despre lumea lor

● Ingrid Bergman, Simone Signoret, Yves Montand, Vincente Minnelli — traduceri de: Adina Darian, Roxana Pană, Paul B. Marian . . . 150

Copiii vedetelor

● Născuți pentru a pierde? — traducere și adaptare de Rodica Lipatti 160

Cineumor

● Mona Lisa — poveste și desene de Gopo 156

● Cinerama 173

I45667

Almanah

ci
ne
ma

1982

93285